Técnicas musicales

Xavier Quiñones Solís

Este manual es un esfuerzo personal de su autor. Su elaboración no fue patrocinada o financiada por institución o empresa alguna.

Primera edición: abril 2009
Segunda edición: julio 2014

Sep-Indautor: 03-2007-080615365200-01

Hecho en México

Introducción

Este es un manual para el estudio de las técnicas musicales y está dirigido a los estudiantes iniciales, quienes por primera vez entran en contacto con dichas materias con el deseo de aprender a construir música. No importa el estilo, el gusto personal o la finalidad práctica que persigan, este manual aspira a ser útil a sus afanes.

Aquí se exponen, analizan y practican las técnicas musicales fundamentales para la construcción musical. Se estudian primero en forma independiente y luego se practican en conjunto, incrementando la complejidad, enfatizando la vinculación y complementación práctica de todas ellas, de modo que el estudiante pueda manejar todos sus aspectos de manera natural.

Adicionalmente, el alumno aprenderá a hacer análisis armónico y melódico y obtendrá nociones básicas de instrumentación para que al final obtenga las herramientas técnicas básicas que le permitan desarrollar su creatividad personal.

No obstante que este manual corresponde a un nivel inicial, no renuncia a sus pretensiones de ser una guía para que cualquier estudiante comprenda a cabalidad y practique de un modo sencillo y siempre articulado todas las técnicas que se presentan.

Para ello se diseñaron y seleccionaron una serie de *prácticas complementarias* con las que se aplican los conocimientos teóricos revisados y que hemos agregado al final del libro.

Las técnicas musicales son siempre las mismas y se aplican siempre con el mismo enfoque y reglas; las mismas recomendaciones y cuidados. Desde su uso más simple, hasta su elaboración más compleja, son siempre iguales.

Por tanto, es posible construir música correctamente desde un principio de manera que, aun en el caso de que el estudiante no tenga interés en componer, sí podrá componer música desde el inicio; logrará una comprensión completa del fenómeno musical y conservará estos conocimientos como una herramienta integral que podrá utilizar siempre que lo crea necesario.

Xavier Quiñones Solís
Julio de 2014, Tlaxcala

Índice de materias



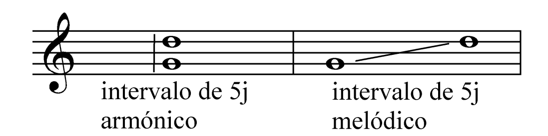
1. Intervalo, escalas, consonancia y disonancia:

Objetivos:
a) Memorizar los conceptos y definiciones.
b) Reconocer y ubicar cualquier tipo de intervalo o escala y sus características.

Sugerencias de estudio:
Trabajar la memorización visual y auditiva de los intervalos con la ayuda de un teclado

Prácticas relativas:
Reconocimiento de intervalos, construcción de intervalos y escalas enarmonización de intervalos.

Intervalo: Es la distancia que existe entre dos notas o sonidos. Cuando éstos se relacionan simultáneamente se dice que se trata de un **intervalo armónico** (o relativo a la armonía, que es la relación vertical de los sonidos). Si se relacionan sucesivamente se dice que se trata de un **intervalo melódico** (o relativo a la melodía, que es la relación horizontal de los sonidos).



Análisis de intervalos: se muestran sólo los intervalos utilizados prácticamente

Unísono	=	0 semitonos
2ª menor	=	1 semitono
2ª mayor	=	2 semitonos
2ª aumentada	=	3 semitonos
3ª menor	=	3 semitonos
3ª mayor	=	4 semitonos
4ª justa	=	5 semitonos
4ª aumentada	=	6 semitonos
5ª disminuida	=	6 semitonos
5ª justa	=	7 semitonos
5ª aumentada	=	8 semitonos
6ª menor	=	8 semitonos
6ª mayor	=	9 semitonos
7ª disminuida	=	9 semitonos
7ª menor	=	10 semitonos
7ª mayor	=	11 semitonos
8ª justa	=	12 semitonos

Las abreviaturas utilizadas para los diferentes tipos de intervalo son:

Mayor = M   Menor = m   Aumentado = au.   Disminuido = dis.   Justo = j.

Intervalos aumentados y disminuidos: Por medio de la suma o resta de semitonos a un intervalo, mayor, menor o justo, éste cambia su tipo.



Menos un semitono		Intervalo		Más un semitono
Menor	⇐	**Mayor**	⇒	**Aumentado**
Disminuido	⇐	**Menor**	⇒	**Mayor**
Disminuido	⇐	**Justo**	⇒	**Aumentado**

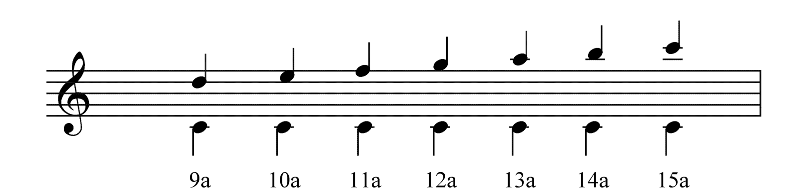
Intervalos consonantes y disonantes: Se refiere a la cualidad de dos sonidos relacionados (intervalo) para provocar una sensación auditiva que puede ser: si se trata de una consonancia, de distensión y reposo o si se trata de una disonancia, de inestabilidad y tensión. Estas características son resultado de la calidad vibratoria de los dos sonidos relacionados y son, musicalmente, muy importantes porque crean el contraste auditivo entre tensión y distensión, que enriquece el discurso musical.

Intervalos complementarios (inversión de intervalos): Se refiere a dos intervalos que sumados complementan una 8ª justa, por ejemplo: 4ª justa y 5ª justa sumados complementan la 8ª justa. Así también, la 3ª y la 6ª, la 2ª y la 7ª. Cuando un intervalo es menor, el complemento es mayor, cuando un intervalo es disminuido, el complemento es aumentado y viceversa. La inversión de los intervalos se refiere al mismo concepto.



Inversión de los intervalos (intervalos complementarios): Si se cambian de posición las dos notas que conforman un intervalo, se conforma otro intervalo que es inversión del primero.

Intervalos compuestos: Se refiere a los intervalos que sumados son más extensos que la 8ª justa. Se nombran: 9ª, 10ª, 11ª, 12ª, 13ª, 14ª, hasta la 15ª o doble octava.

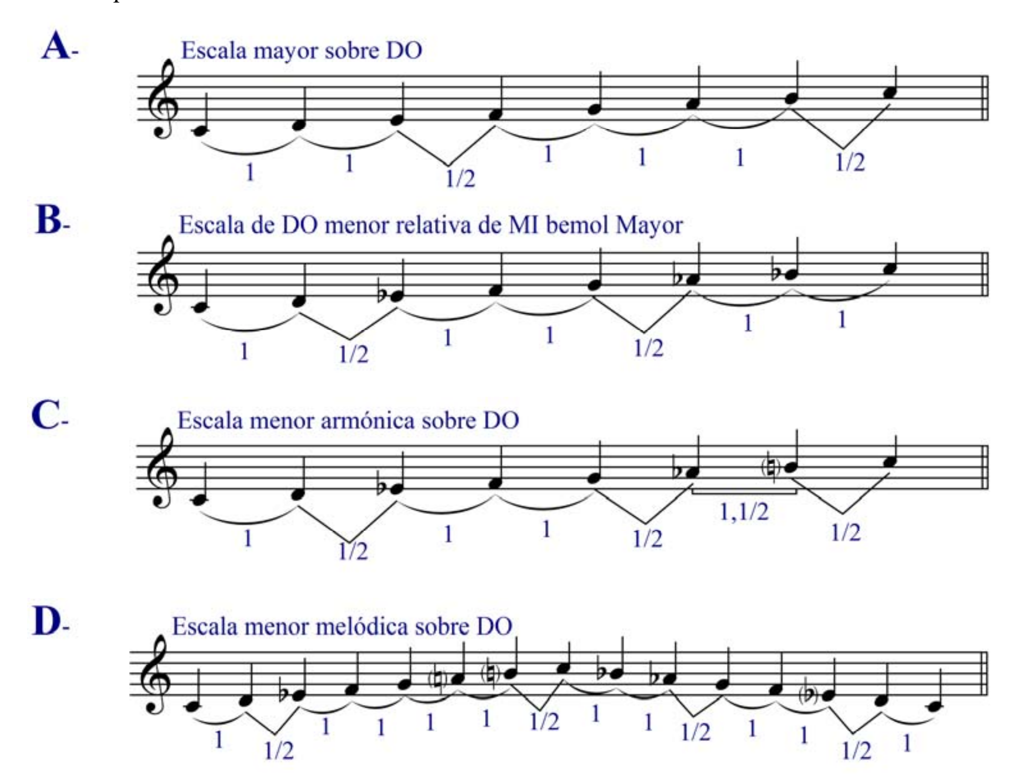


Escala: Es el ordenamiento sucesivo, en forma ascendente y descendente de un número predeterminado de sonidos.

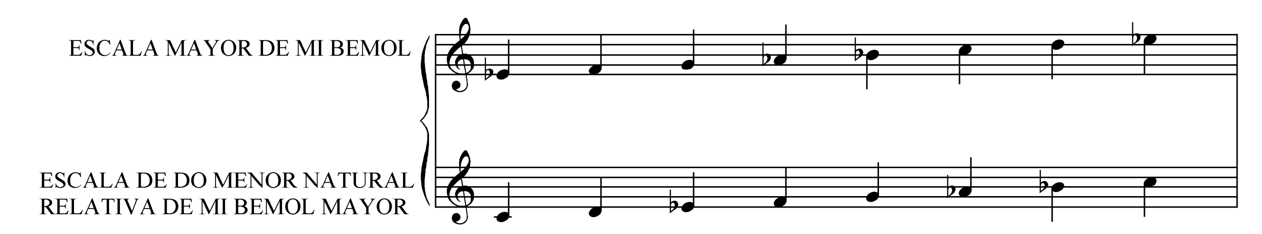
Escala diatónica: Es aquella formada por 7 sonidos sucesivos, conjuntos, que se maneja en dos modos; mayor y menor, con un ordenamiento predeterminado y específico de semitonos y tonos.

Tetracordio (cuatro cuerdas) se llama así al conjunto de cuatro sonidos que equivale a la mitad de cualquiera de nuestras escalas. Se pueden conformar de 4 maneras diferentes de acuerdo al orden de tonos y semitonos aplicado. (siempre descritos de abajo hacia arriba) MAYOR = 1- 1-1/2. MENOR = 1- ½ -1 FRIGIO = ½-1-1 ARMÓNICO = ½ - 11/2- ½.

Escalas tradicionales: Es posible la construcción de muchas escalas diferentes en el ámbito de una octava, **según el orden que se dé a los tonos y semitonos;** se muestran a continuación las escalas más usuales y el orden de tonos y semitonos que las conforman.



Escala menor relativa: A partir de una escala mayor, se desarrolla otra escala cuya tónica se deriva del VI grado de esa escala mayor y es llamada **escala menor natural (B en el ejemplo anterior)**. De esta primera escala relativa menor que utiliza las mismas alteraciones que su escala relativa mayor, se derivan las dos versiones utilizadas normalmente, que son: la **escala menor armónica (C)** que tiene alterado ascendentemente el VII grado y la **escala menor melódica (D)** que utiliza una forma ascendente y otra descendente**.**



Escala cromática: Es la sucesión por semitonos en forma ascendente y descendente de los 12 sonidos cromáticos que contiene la octava. En esta escala no hay tónica, por tanto, puede comenzar en cualquier nota. Nótese que en lugar de sol b se usa fa# y en lugar de la# se usa si b.



Círculo de 5ª: Es la estructuración que se deriva del desarrollo de los tetracordios de una escala y genera todas las tonalidades mayores de las cuales, a su vez, se derivan las menores.

Escala de G MAYOR se completa con un nuevo segundo tetracordio

1er TETRACORDIO

Escala generadora de C MAYOR

2do TETRACORDIO

Escala de F MAYOR se completa con un nuevo primer tetracordio

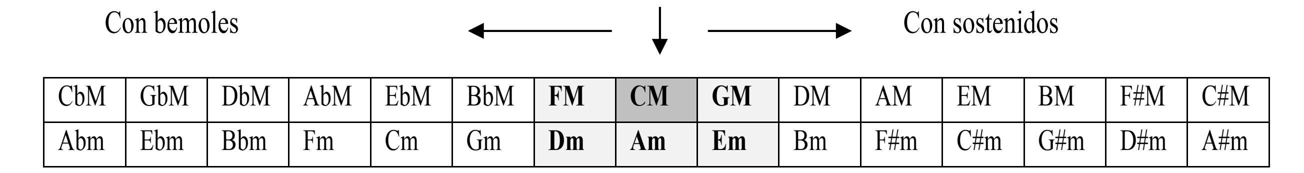
Circulo de 5as

C G D A E B Cb F# Gb C# Db Ab Eb Bb F

En la figura anterior es posible ver las dobles tonalidades que son ENARMÓNICAS (C#-Db), (Gb-F#) y (B-Cb), lo que significa que utilizan los mismos sonidos pero con diferentes nombres.

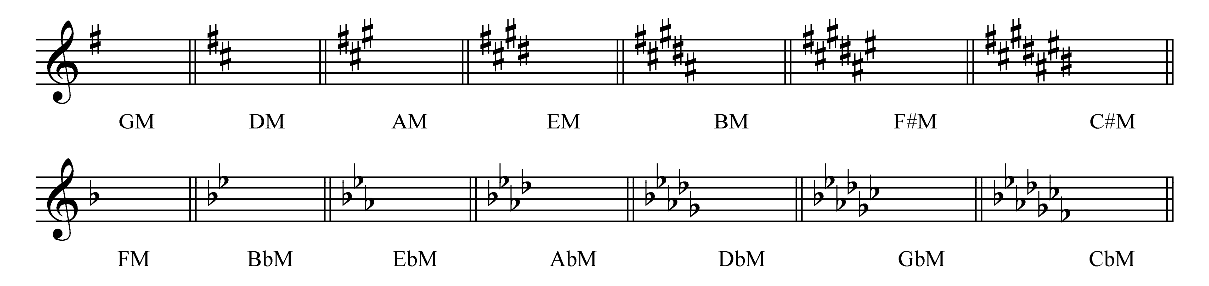
Cifrado de las tonalidades y los acordes: Es costumbre cifrar de la siguiente manera las tonalidades, sus escalas y los acordes construidos sobre las notas correspondientes: C= DO, D= RE, E=MI, F=FA, G= SOL, A= LA, B= SI. Con ***b*** o **#** si se trata de una tonalidad (o acorde) bemol o sostenida. Agregando una **M** para el modo mayor y con una **m** para el modo menor, **au**. y **dis**., para aumentado y disminuido. **Considerándose innecesario cifrar el acorde mayor y la 7ª menor.**
En cuanto al cifrado de los acordes se pueden encontrar varios tipos según el uso, pero en el caso de este manual se utiliza el cifrado con números romanos indicando el grado correspondiente dentro de la tonalidad. Este tipo de cifrado es utilizado en la enseñanza de la armonía y con ello se busca la mayor precisión posible, considerando cada acorde con sus características tonales básicas, debiéndose cifrar cualquier transformación hecha al acorde fundamental. En una tonalidad mayor los acordes son como sigue: I=M, II=m, III=m, IV=M, V=M, VI=m, VII=dis. En las tonalidades menores el tipo de cada acorde es cambiante, (excepto el I y el V que no varían): I=m, II=m ó dis. III= M ó au. IV= m ó M, V=M, VI= M ó dis. VII= dis. ó M. en ambos casos, es costumbre no cifrar los acordes mayores y las 7ª menores.

Grados de vecindad: Se refiere a la relación entre tonalidades cercanas porque difieren entre ellas sólo en una o en ninguna alteración, lo cual sucede con cualquier tonalidad mayor o menor. En el siguiente cuadro es posible visualizar cuáles son los tonos vecinos de CM (sombreados en gris) que están contiguos en el círculo de 5as.



CbM	GbM	DbM	AbM	EbM	BbM	**FM**	**CM**	**GM**	DM	AM	EM	BM	F#M	C#M
Abm	Ebm	Bbm	Fm	Cm	Gm	**Dm**	**Am**	**Em**	Bm	F#m	C#m	G#m	D#m	A#m

A. Según se van generando las nuevas escalas derivadas del desarrollo del círculo de 5as, van apareciendo las alteraciones necesarias para conformar correctamente los nuevos tetracordios, lo que a su vez genera las armaduras que corresponden a cada una de ellas.



Para reconocer fácilmente cada una de las escalas por medio de sus armaduras, debe tomarse en cuenta que:

B. En el caso de los sostenidos, la última alteración en aparecer en cada una de las armaduras es el **VII grado** de la escala correspondiente.

C. En el caso de los bemoles, la última alteración en aparecer en cada una de las armaduras es el **IV grado** de la escala correspondiente.

2. Tonalidad y acorde:

Objetivo:

a) Comprender el concepto de tonalidad como un conjunto específico de factores con sus características correspondientes.

b) Conocer las características que afectan a los acordes de 5ª (de 3 sonidos), las funciones tonales y sus efectos en la práctica (se incluyen el acorde de 4 sonidos de dominante tonal con 7ª y las dominantes auxiliares).

Sugerencias de estudio:
Trabajar en el análisis, memorización y manejo de las relaciones y funciones tonales que rigen entre una tonalidad (tritono, escalas y acordes) y su relación con otras tonalidades. Se recomienda también el trabajo en el teclado.

Prácticas relativas:
Reconocimiento de tritonos y disonancias. Aplicación de la resolución de disonancias. Escritura y análisis de acordes y cifrados.

Tonalidad: Es el conjunto de relaciones, funciones y grados de importancia que mantienen todos los sonidos del sistema musical diatónico, respecto a uno de ellos determinado de antemano y que toma el nombre de tónica de la tonalidad.

Tritono (tres tonos): Se llama así a la relación interválica que existe entre el IV y VII grados de una escala que están a una **cuarta aumentada** y por inversión a una **quinta disminuida** de distancia. Su uso provoca la necesidad de resolución de la DISONANCIA que conforma este intervalo en todas las situaciones en las que aparece.

Tonalidades homónimas: Se llama así a dos tonalidades que parten de la misma tónica, por lo que llevan el mismo nombre tonal y **utilizan el mismo tritono,** pero tienen diferente modo y diferente origen. De la tonalidad de **DO mayor** se genera la tonalidad relativa de LA menor **y DO menor** deriva o es tonalidad **RELATIVA** de MI Bemol mayor. (Véase Escala menor relativa, pág. 4)

Nombre de los grados de la escala: En la escala diatónica, los siete grados de la escala tienen los siguientes nombres:

I Tónica
II Supertónica
III Mediante
IV Subdominante
V Dominante
VI Submediante
VII Sensible
VII Subtónica (si se utiliza a distancia de un tono de la tónica)

Disonancias (resolución de las): Una disonancia provoca una sensación auditiva tal (inestabilidad o tensión) que requiere (según la armonía tradicional), de relajación y reposo y esto se logra llevando, por medio del enlace de voces, cualquier intervalo disonante **por el camino más corto al intervalo consonante más próximo**. Este concepto es muy importante porque condiciona los movimientos de enlace, de manera que se resuelvan satisfactoriamente cualquiera de los intervalos considerados disonantes

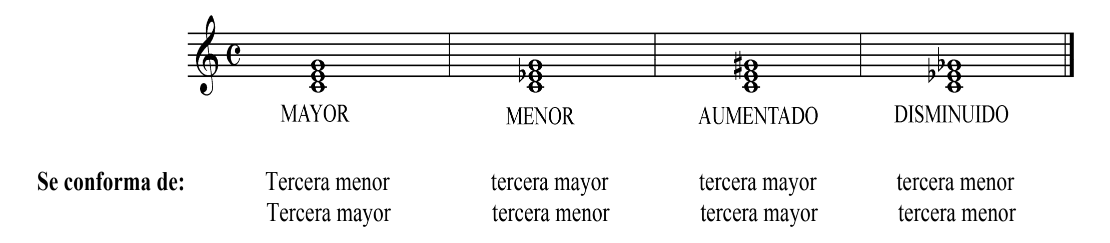
Acorde: Es toda simultaneidad de sonidos diferentes que se relacionan respecto de un sonido generador o fundamental, por intervalos de 3as (concepto tradicional), aunque prácticamente toda relación simultanea de dos ó más sonidos representa un acorde.

Armonía: Según la definición tradicional, es aquella área de la tecnología musical que estudia tanto la estructura de los acordes como su uso dentro del tejido musical.

Armonía diatónica: Es aquella que deriva de la estructura tonal diatónica que se maneja en dos modos: mayor y menor.

Acordes de 5^{a}: Son aquellos acordes que constan de tres sonidos: un fundamental, una tercera y una quinta, estos, respecto de la fundamental. Están conformados por dos terceras internas y una quinta, entre sus dos sonidos extremos. (De ello el nombre de acordes de 5^{a}).

Acordes de 5^{a} en sus cuatro tipos básicos: Los acordes de 5^{a} se pueden presentar en los siguientes cuatro tipos, de acuerdo con la disposición y el tipo de intervalos que los integran:



El acorde mayor **(siempre se leen los acordes de abajo para arriba)** está conformado por 3^{a}M y 3^{a}m, el acorde menor; de 3^{a}m y 3^{a}M, el acorde aumentado por dos 3^{as}M y el acorde disminuido por dos 3^{as}m.

Características de un acorde: las siguientes cuatro características se aplican a todos los acordes y tienen la finalidad de definir su utilización.

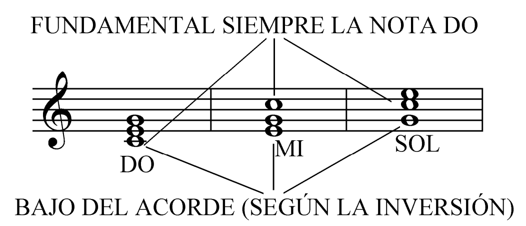
A. Posición melódica: Depende de la nota del acorde que se encuentra en la voz de soprano. En los acordes de 5ª ésta puede ser de F, 3^{a} o 5^{a}.



B. Estado de un acorde: Depende de la nota del acorde que se encuentre en el bajo. Así, sobre la fundamental el estado es FUNDAMENTAL, sobre la 3ª es 1ª INVERSIÓN y sobre la 5ª es 2ª INVERSIÓN. **La disposición de las tres voces superiores no altera el estado del acorde, el bajo es la nota que define el estado.**



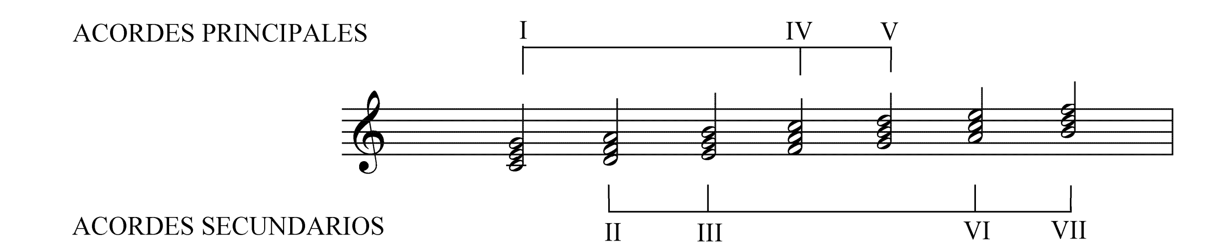
C. Bajo y fundamental de un acorde: Cada acorde tendrá siempre la misma nota fundamental, aunque el acorde cambie de estado (y de bajo). Bajo y fundamental son dos conceptos diferentes.



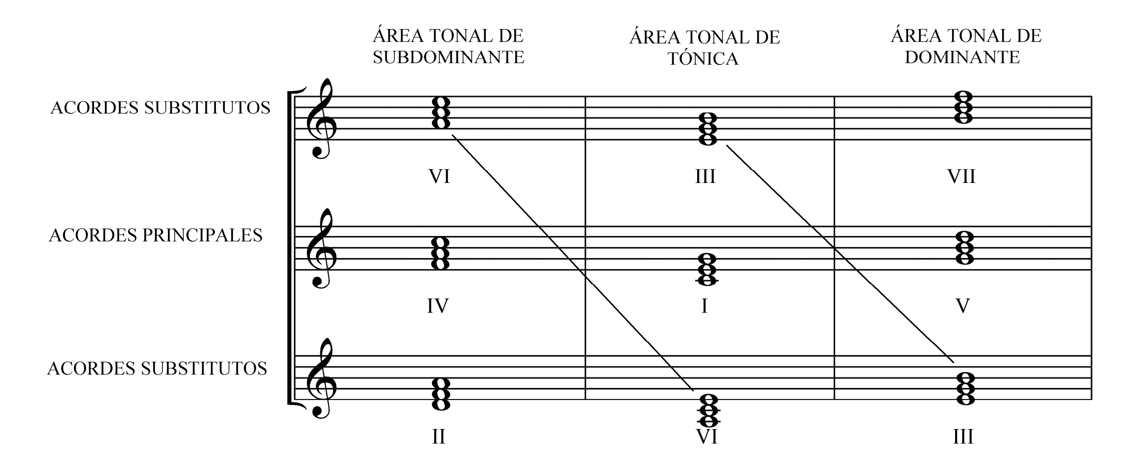
D. Disposición del acorde: Puede ser abierta, si entre las notas de ese acorde caben otros sonidos del mismo, en caso contrario la disposición es cerrada.



Acordes principales y secundarios: De los siete acordes que se pueden construir sobre una tonalidad, ya sea mayor o menor, se consideran acordes principales, el I, el IV y el V grados, porque bastan por sí solos para contener y por tanto acompañar todas las notas de la tonalidad correspondiente, además de que el enlace entre estos tres acordes producen la más fuerte sensación de tonalidad. (El ejemplo en DO MAYOR)



Áreas tonales: Cada uno de los tres acordes principales se relaciona con otros dos acordes de su tonalidad, por el hecho de compartir dos de los tres sonidos que los conforman. Éstos se agrupan en tres áreas: la de tónica, regida por el I grado de la escala, la de subdominante, regida por el IV grado y la de dominante, regida por el V grado.

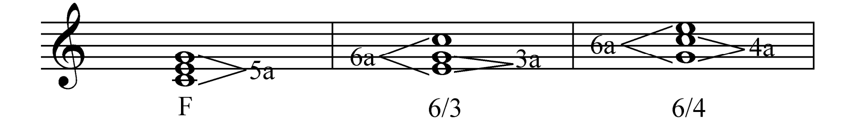


Sustitución de acordes: Esto se refiere a la posibilidad de sustituir los tres acordes principales por cualquiera de los otros dos de su área tonal, en razón de que comparten dos de los tres sonidos que los conforman. (Véase el cuadro anterior.)

Inversión de acordes (estado de los acordes): Los acordes pueden escribirse en tantas diferentes posiciones o estados, como tantas notas tengan. La razón de ser de las inversiones —como todo en la armonía— deriva del sentido melódico del contrapunto, por esto es que la utilidad de las inversiones de los acordes es facilitar la marcha melódica en la voz de bajo. Las inversiones de los acordes causan un ligero cambio en la calidad sonora del acorde, pero no cambian su función armónica.

Inversión de acordes y cifrado: Las diferentes inversiones de los acordes se marcan o cifran para que se puedan reconocer rápidamente. En el caso de los acordes de 5ª, las tres inversiones del acorde se cifran con base en los intervalos que se dan entre sus tres sonidos. (En el ejemplo, sobre 1° grado de DO MAYOR)

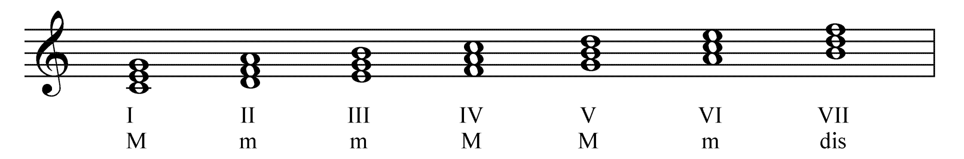
- Posición fundamental = F (se acostumbra no cifrar)
- 1ª inversión = 6/3
- 2ª inversión = 6/4



Acordes en tonalidad mayor: De los acordes que se pueden construir sobre una tonalidad mayor el I, el IV y el V grados son acordes mayores, el II, el III y el VI son acordes menores y el VII grado es un acorde disminuido. El único intervalo disonante que aparece en estos acordes es el **tritono tonal,** formado entre VII grado (sensible) y el IV grado (subdominante) de la tonalidad. Este tritono es parte del acorde VII disminuido.

(Acordes de 5ª sobre la escala de DO MAYOR)

ACORDES EN MODO MAYOR



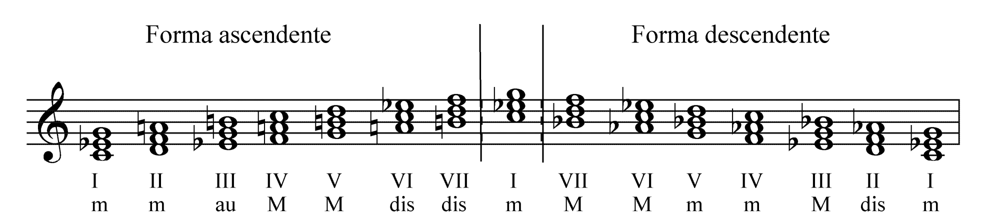
Acordes en tonalidad menor: En una tonalidad menor, los acordes se basan en la escala menor melódica, lo cual genera dos tipos de acordes diferentes para cada grado, excepto el I, según sea el sentido melódico ascendente o descendente que tenga la parte.

- En tono menor, la única nota que es costumbre no cambiar es la 3ª de la escala, pues marca el modo.
- En tono menor, los acordes en su forma ascendente utilizan el VI y VII grados elevados medio tono.
- En tono menor, los acordes en su forma descendente utilizan el VI y VII grados descendidos medio tono.
- En tono menor, los acordes III aumentado y VI disminuido son los menos utilizados.

- El único acorde que se acostumbra utilizar siempre igual en ambos modos es el de V grado (dominante).

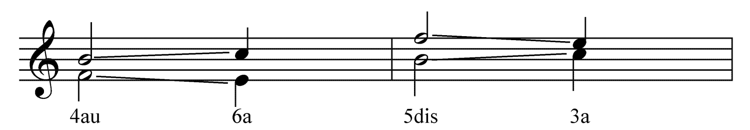
(Acordes de 5ª sobre la escala de DO MENOR MELÓDICA)

ACORDES EN MODO MENOR



Tritono tonal y su resolución: Existe un tritono en cada tonalidad mayor (es el mismo para la tonalidad homónima menor), **este intervalo siempre esta dado por la relación entre el IV grado y el VII grado de cualquier tonalidad.** Y forma parte del acorde de VII grado disminuido o del V^7 y debe ser resuelto. La resolución tonal es: el VII grado (sensible) va al I y el IV (subdominante) va al III.

El tritono en sus dos posiciones como 4ª aumentada o como 5ª disminuida y su resolución tonal en DO MAYOR



3. Conducción de voces:

Objetivos:
a) Conocer y practicar el enlace de acordes siguiendo las reglas de conducción.
b) Comprobar los resultados por medio del análisis escrito y auditivo.
c) Lograr la mayor calidad melódica en la escritura armónica a tres y cuatro voces corales.

Sugerencias de estudio:
Comprobar cada una de las voces mientras se construyen los enlaces de un acorde al siguiente. Desarrollar todo tipo de progresión armónica enlazando a tres y cuatro voces, **cuidando de la conducción horizontal** de cada una de las voces.

Prácticas relativas:
Desarrollo de progresiones sobre cifrado, cifrado de progresiones dadas, progresiones con una voz obligada, a tres y cuatro voces. Análisis de errores.

Cuarteto vocal: Es tradicional utilizar cuatro voces como base del estudio de la armonía. Para ello se usan las voces de **soprano** y **alto** escritas en clave de sol y **tenor** y **bajo** escritas en clave de fa. La extensión marcada a cada voz es convencional, ya que la voz humana no tiene una extensión exacta.

Se conforma de las siguientes voces:



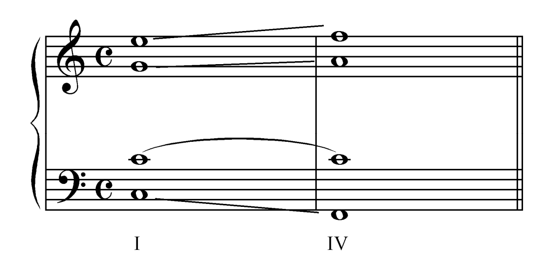
Máxima separación de voces: En cuanto a la escritura para un cuarteto vocal es recomendable que entre las tres voces superiores no haya distancia mayor a una octava, entre tenor y bajo, hasta una doble octava. (En la escritura para instrumentos esta consideración es más elástica.)



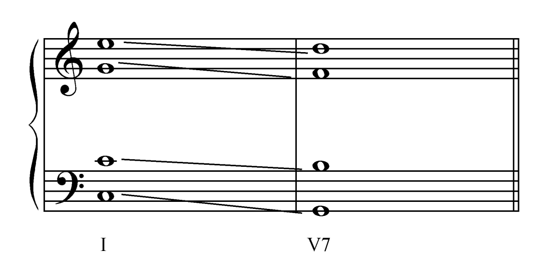
Enlace de acordes a cuatro voces corales: La finalidad de la técnica de enlace es la de conducir las notas de los acordes dispuestos en coro a varias voces en forma suave y melódicamente correcta, **lo más importante del enlace de acordes es la buena marcha horizontal de cada una de las voces**.

Tipos de enlace: En el enlace de acordes, el movimiento de cada una de las voces de un acorde hacia otro, pueden ser por:

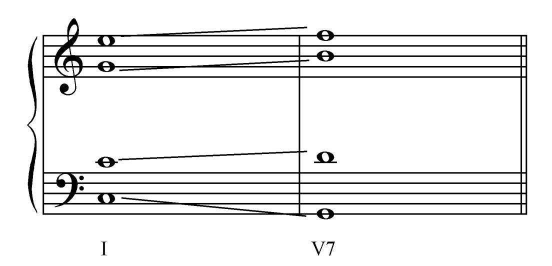
A. Movimiento oblicuo. Cuando una de las tres voces superiores se conserva como nota común.



B. Movimiento paralelo. Cuando las tres voces superiores se mueven en la misma dirección del bajo.



C. Movimiento contrario. Cuando las tres voces superiores se mueven en dirección contraria al bajo.



D. Saltos: Es recomendable utilizar sólo un salto a la vez y no utilizar saltos mayores a la 5ª en las tres voces superiores y hasta de 8ª en el bajo, cuidando posibles errores de conducción. En la voz de bajo es generalmente mayor la posibilidad de realizar saltos consecutivos, pero es recomendable no hacer más de dos en la misma dirección.

Reglas para la conducción de las voces

E. Para lograr una buena marcha de las voces es recomendable seguir con mucho cuidado las siguientes consideraciones.

- Conservar siempre que se pueda las **notas comunes.**
- Enlazar por los **caminos más cortos** posibles
- Hay que preferir el **movimiento contrario al bajo** siempre que esto sea posible.
- Evitar siempre las **5^{tas} y 8^{vas} paralelas consecutivas** entre las mismas voces.
- Evitar el **cruzamiento de voces**.
- No sobrepasar las **distancias máximas entre las voces.**
- **No duplicar notas sensibles o alteradas**.

Complementando las consideraciones anteriores hay que observar las siguientes recomendaciones:

A. Todo intervalo armónico o melódico DISMINUIDO se compensa cerrando a un intervalo consonante. Todo intervalo armónico o melódico AUMENTADO se compensa abriendo a un intervalo consonante.

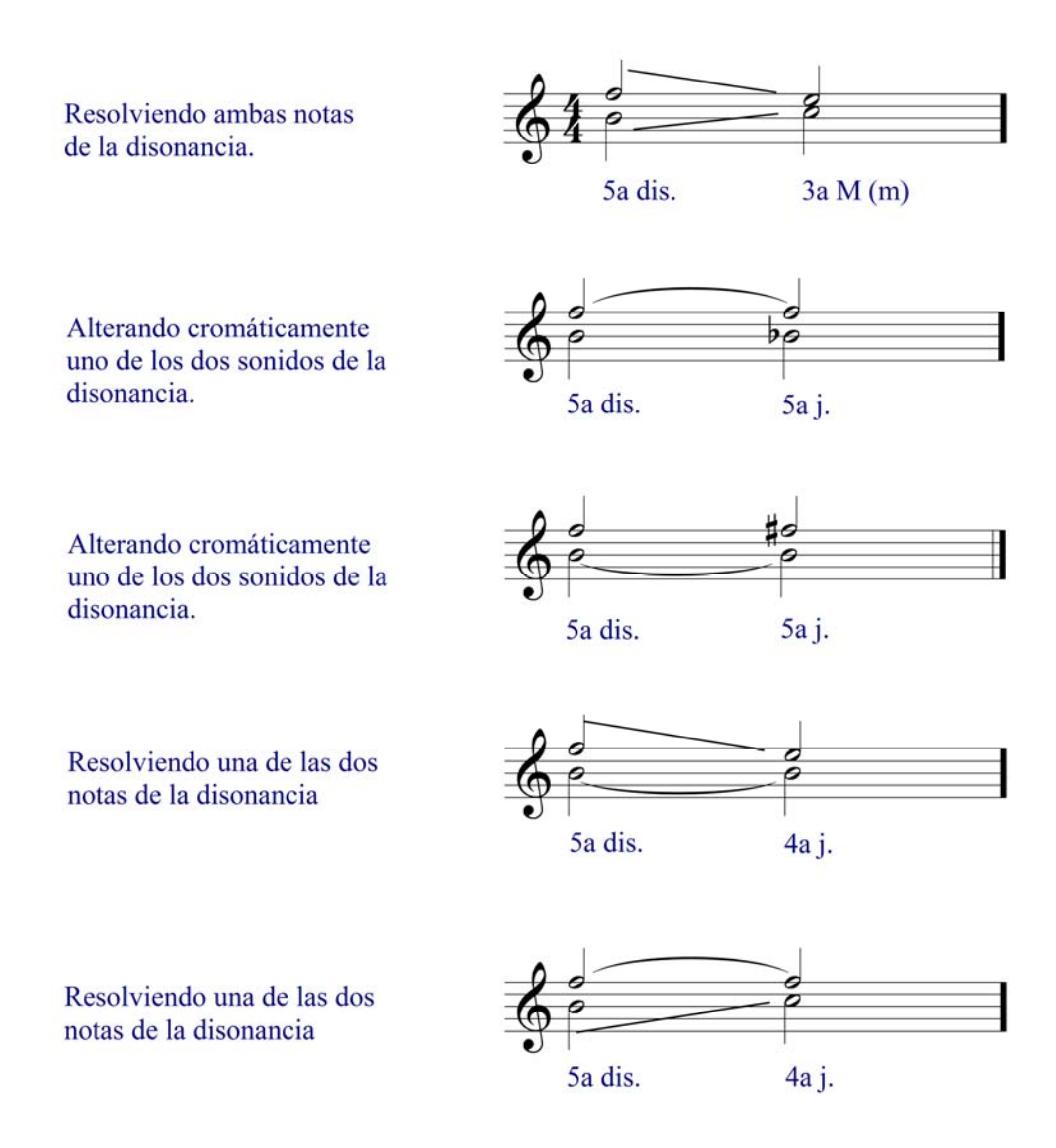


B. Si una nota está alterada de manera ascendente, normalmente la tendencia de resolución será ascendente.↑ # Y si la alteración es descendente, la resolución será descendente.↓ b

C. Un acorde que contenga uno o varios tritonos provoca la necesidad de compensación de ese o esos tritonos, siguiendo la misma lógica de los dos puntos anteriores.

D. Las octavas y quintas consecutivas paralelas (en las mismas voces), deben evitarse porque crean una debilidad sonora muy notable.

Resoluciones diversas de un tritono: Un tritono está formado siempre por dos sonidos y según la regla, para resolverlo hay que llevar éste a la consonancia más cercana. En todo caso, cuando existe la necesidad de resolución de un tritono, con resolver una de las dos notas que lo conforman, se logra convertir éste en consonancia. Por tanto hay varias formas de manejar las notas de un tritono para llevar este intervalo a la consonancia más cercana.



La sensible y su resolución: La nota sensible de una tonalidad —VII grado— puede formar parte de tres acordes: V, VII y III.

A. Cuando forma parte del V o del VII grados y se encuentra en la voz de soprano debe resolver siempre hacia tónica.

B. Si se encuentra en otra voz que no sea soprano, puede no ser resuelta a tónica e ir a cualquier otra nota aún formando parte del V o del VII grados.

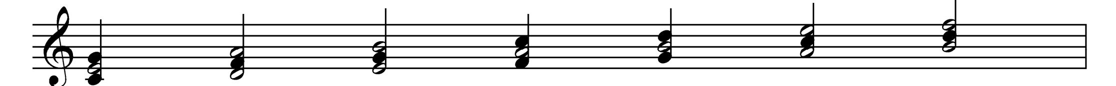
C. Si la nota sensible forma parte del III grado no se considera necesario resolver esa nota a tónica.

VII Grado Subtónica: se le llama subtónica al VII grado que se encuentra a distancia de un tono de la tónica (descendido un semi-tono de su posición normal), lo que le quita la atracción natural hacia la tónica dándole en cambio la calidad de nota libre o con tendencia de resolución descendente (hacia el VI grado)

Duplicación de voces: Para manejar un acorde de tres sonidos (acorde de 5ª) dentro del cuarteto vocal, habrá necesidad de duplicar algún sonido de ese acorde. Esto se puede hacer de acuerdo al siguiente criterio:

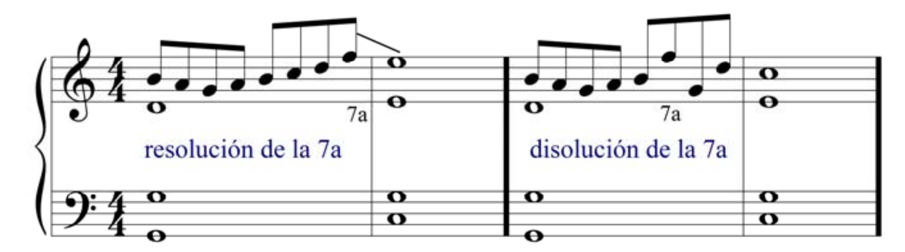
A. De acuerdo a la importancia tonal: En los acordes principales se duplica mejor la F o la 5ª y en los acordes secundarios mejor la 3ª.

En el ejemplo se marcan las notas que conviene duplicar (con negritas).



Preparación y resolución de las 7ªs: Esto se refiere al hecho de acceder o preparar toda 7ª menor (en los acordes de 7ª de dominante) por grado conjunto ascendente o descendente y resolver la tensión provocada por ese intervalo, siempre por tono o semitono descendente. Actualmente es común ver el uso de este tipo de disonancia sin preparación, no así las resoluciones que —más que dictadas por una regla—, son necesarias para una satisfactoria marcha melódica.

Disolución de una 7ª: Es común ver que la 7ª menor en un acorde de 7ª de dominante, se prepara por salto desde cualquier nota de su propio acorde además de que si aparece una 7ª y consecutivamente otras notas de ese mismo acorde, la necesidad auditiva de resolución se **diluye** y puede no ser resuelta directamente esa disonancia.



5as y 8as justas paralelas: En todo momento es deseable evitar cualquier defecto de conducción relacionado con las 5^{a} y 8ª paralelas. Aunque hay algunas excepciones, **(revisar minuciosamente corales del maestro Juan Sebastián Bach) es** sano practicar -Según los conceptos tradicionales- lo siguiente:

Debe evitarse que las 5as y 8as justas en las mismas dos voces se presenten:

A. Consecutivas. Hay que recordar que las 5as y 8as, son los intervalos más justos de todos y generan muy pocos armónicos, si se ligan directamente a otros iguales crean un vacío sonoro que resulta muy evidente.

B. A distancia menor de un compás grafico. El compás gráfico es la distancia en pulsos que llena un compás y entre más distancia haya entre dos intervalos de este tipo, mejor.

C. Por saltos. El acceder a un intervalo de este tipo por salto, lo hace más evidente.

D. En tiempos fuertes consecutivos. Los tiempos fuertes tienen una mayor preponderancia en la sensación rítmica, sobre los cuales este tipo de intervalos sobresale más.

Es recomendable cuidar que estos intervalos se realicen siempre

- Por movimiento contrario.
- En tiempos débiles.
- Por grado conjunto.
- A distancia mayor de un compás gráfico.

Existen algunas situaciones atenuantes en las cuales las 5^{a} y 8ª paralelas consecutivas no resultan tan evidentes y funcionan bien **(Revisar música de J.S.Bach)**:

- En un tejido instrumental de mas de cuatro voces.
- Si se dan en un movimiento de cambio libre de posición de acorde.
- Si una o las dos 5as u 8^{vas} están en tiempo o fracción de pulso débil.
- Cuando una de las dos 5^{a} no sea justa.
- En una sucesión de retardos en donde la resolución provoca 5as justas en tiempos débiles consecutivos

4. Progresiones armónicas:

Objetivos:

a) Practicar la construcción de progresiones armónicas.
b) Desarrollar un catálogo personal de progresiones.
c) Ajustar las progresiones a esquemas de cuatro y de ocho compases, utilizando diferentes cadencias como puntuación.

Sugerencias de estudio:
Construir progresiones armónicas probando diferentes combinaciones de acordes y cadencias. Desarrollando diferentes melodías en soprano, sólo con notas reales.

Prácticas relativas:
Construcción de progresiones y transportarlas, analizar resoluciones a acordes de dominante y desarrollo de cadencias de primer grado (V-I y IV-I) sobre frases de ocho compases.

Progresiones: Se le llama progresión armónica a toda sucesión de acordes. Hay progresiones que se utilizan en forma preestablecida como las cadencias y algunos tipos de modulaciones. El organizar una progresión depende, antes que nada, de la experiencia auditiva personal. Cualquier acorde puede ir a cualquiera otro; sin embargo, existen ciertos parámetros probados acerca de cuáles son las mejores progresiones armónicas dentro de una estructura tonal:

A. El primer grado va bien a cualquiera otro.

B. Todos los acordes van bien a sí mismos.

C. Los acordes principales van bien entre sí.

D. El acorde VII, mejor si va a I grado.

E. En el enlace IV-VII o viceversa, es necesario cuidar el tritono que provocan sus notas fundamentales.

F. La relación cadencial **(Dominante-Tónica)** entre dos acordes aún menores, siempre es efectiva
y fuerte: V-I, VI-II, VII-III, I-IV, II-V, III-VI, IV-bVII,

Tablas de progresiones: A continuación se presentan los cuadros de las tendencias de enlace más comunes sugeridas por el maestro Walter Píston en su *Tratado de Armonía*.

En modo mayor:

Al	**Le sigue mucho**	**A veces**	**Poco**
I	IV, V	VI	II, III
II	V	IV, VI	I, III
III	VI	IV	II, V
IV	V	I, II	III, VI
V	I	IV, VI	II, III,
VI	II, V	III, IV	I
VII	I, III	VI	II, IV, V

En modo menor: (el V grado es igual en ambos modos).

Al	**Le sigue mucho**	**A veces**	**Poco**
I	IV, V, VIIM	VI	II, III
II	V	IV, VI	I, III
IIIM	VI, VIIM	IV,	II, V
IV	V	I, II	III, VI
V	I	IV, VI	II, III
VI	II, V	III, IV	I
VIIM	III	VI	IV
VIIdis.	I		

Por cuarta y quinta el enlace es muy fuerte y se provoca una nota común
Por tercera y sexta el enlace es débil y se provocan dos notas comunes
Por segunda y séptima el enlace es fuerte y no hay notas comunes

Es recomendable elaborar un catálogo personal de progresiones armónicas preferidas y una forma práctica de hacerlo es desechar todos aquellos enlaces que NO sean los mejores a nuestro gusto, después catalogar progresiones de 2, a continuación de 3, de 4 acordes y así sucesivamente, practicándolas en todos los tonos.

5. Cadencias:

Objetivos:

a) Aplicar las cadencias en ejercicios de corales.
b) Memorizar las cadencias más utilizadas y transportarlas a todos los tonos.

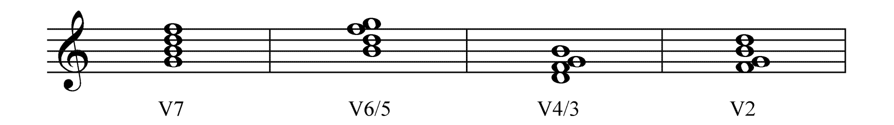
Sugerencias de estudio:
Aprender los conceptos y esquemas y desarrollar corales utilizando diferentes cadencias para cerrar las frases.

Prácticas relativas:
Construcción de corales a tres y cuatro voces con soprano dada y de 8+8 compases con cadencia intermedia y final.

Cadencias (del italiano *cadere-caer*): Es una progresión armónica preestablecida, con un claro efecto de puntuación. Existen varios tipos de cadencia de diferente fuerza en su efecto de cierre o caída, desde una cadencia que sugiere puntos suspensivos hasta un tipo de cadencia que determina un punto final.

Función de dominante: Este concepto se refiere a la cualidad de atracción, inherente a todo acorde mayor hacia el acorde que se encuentra a la 4ª superior. Esta atracción se incrementa fuertemente al incluir en el acorde un tritono, por medio de una 7ª menor, convirtiéndose en un acorde de 7ª de dominante (F, 3ªM, 5ªj. 7ªm.) y todo acorde que se construya con esta conformación, (**Acorde mayor con 7ª menor**), causará la necesidad auditiva de una resolución hacia el acorde a la 4ª ascendente (relación cadencial V-.I, o función de dominante).

Acorde V^7 Dominante Tonal: Se llama dominante tonal (o 7ª de dominante) al acorde de 7ª formado sobre el V grado de cualquier tonalidad. La 7ª añadida da lugar a un trititono tonal entre el VII y el IV grado de la escala, provocando una atracción mayor hacia el acorde de I grado principalmente o por sustitución hacia el acorde de VI grado y, en segundo plano, a cualquier acorde que contenga las notas necesarias para la resolución. **El acorde de dominante siempre es, en ambos modos, un acorde mayor con 7ª menor sobre el V grado de la escala.**



Algunas buenas resoluciones al acorde de V^7 en tono de do mayor



A. Se puede utilizar completo o incompleto sin la 5ª y con duplicación de F.

B. Es idéntico en ambos modos **(Acorde Mayor con 7ª Menor)**.

C. La 7ª se prepara por grado conjunto (concepto clásico) y se resuelve por grado conjunto descendente. La otra nota del tritono resuelve ascendentemente. Las otras voces actúan libremente.

D. Como todo acorde en segunda inversión (6/4), este acorde en 4/3 es mejor si se ubica en tiempo fuerte (concepto clásico).

E. En general **siempre que éste acorde se presenta completo la resolución a I grado es incompleta (provocando una triplicación o doble duplicación en el I grado.** (se puede dar completa con un salto).

Las **cadencias perfectas** son aquellas que cumplen con las siguientes características:**1.** El último acorde está en posición melódica de Fundamental, **2.** El último y el penúltimo acordes están en estado fundamental. **3.** El último acorde está en tiempo fuerte. Las **cadencias imperfectas** son cualquier caso diferente a los anteriores.

Las cadencias auténtica y plagal, son de 1ª especie. (Se conforman con dos acordes.)

Cadencia auténtica: V-I



Cadencia plagal; IV-I

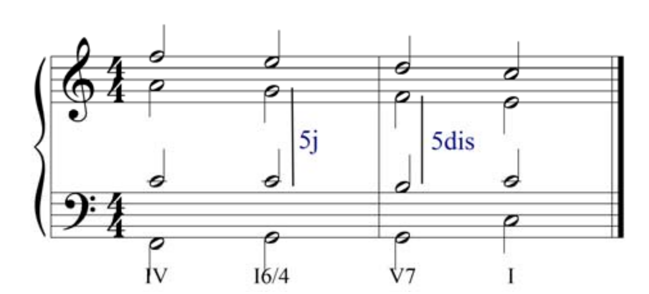


Las cadencias completa, ampliada y frigia son de 2ª especie. (Se conforman con tres o más acordes.)

Cadencia completa IV-V-I:



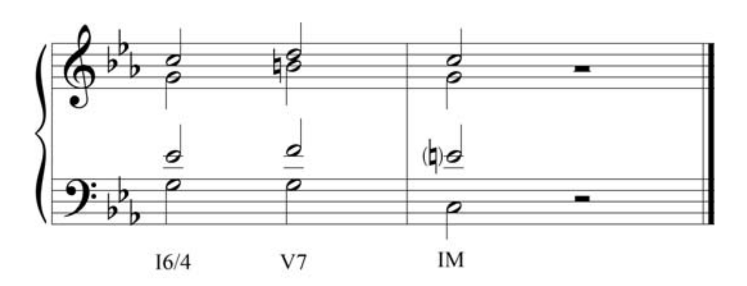
Cadencia ampliada IV-I$^{6/4}$-V-I (**uso tradicional de una segunda inversión**): El bajo del acorde de Ier grado en 2ª inversión, **(6/4)** se prepara por grado conjunto y, en este caso, se mantiene, convirtiéndose en la fundamental del V grado. En esta cadencia el IV grado se puede sustituir por otros de la misma área tonal de subdominante.



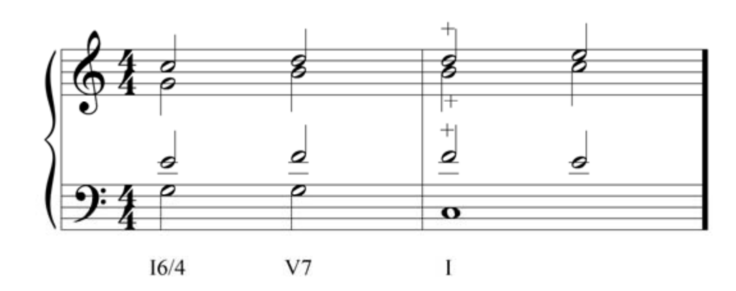
Además, hay dos características que deben incluirse en este capítulo, ya que afectan el uso de las cadencias descritas anteriormente, sin cambiar sus propiedades fundamentales.

- Al término de un trozo musical en tono menor se puede cerrar con una cadencia sobre el Ier grado del homónimo mayor, lo que se llama **cadencia de picardía.**

- En el siguiente ejemplo, la sensible (nota SI) en la voz de alto, no resuelve hacia loa tónica como normalmente sucedería porque la regla dice que **la sensible sólo esta obligada a resolver a tónica cuando esta en soprano. (ver corales de J.S. Bach)**



- Cuando la resolución sobre el acorde de Ier grado sucede en tiempo débil mediante la extensión al siguiente tiempo fuerte (síncopa de una o más notas del acorde de dominante que requieren de resolución, provocando un retardo), se dice que la **cadencia es femenina**, en contraposición con la cadencia que termina en tiempo fuerte, la cual se conoce como **cadencia masculina**.



Cadencia frigia: Es una semi-cadencia construida sobre un tetracordio superior descendente en modo menor melódico (que equivale al modo frigio).

a) Se trata de un tetracordio superior descendente en modo menor en el bajo

b) Concluye en V grado mayor.

c) Su posible armonización es como sigue: VI $^{6/3}$ V $^{6/3}$ VI V ^{M}
I VIIM IV $^{6/3}$ V^{M}



Cadencia rota o interrumpida: V-VI es una cadencia auténtica que no termina en el I grado sino en el VI, lo cual da el efecto de derivación, pues provoca movimiento en lugar de reposo, por ello el nombre de cadencia rota o interrumpida.

Semi cadencia: IV-I$^{6/4}$(………)V-I, I-IV(……….)V-I, I-V(……….)I, Es un movimiento de cadencia que se detiene sobre el I$^{6/4}$, el IV o el V grados lo cual recuerda a una cadencia tipo auténtica, ampliada o plagal, pero que no concluye inmediatamente en I grado, alargando la duración del acorde sobre el que se detiene por medio de calderones o el alargamiento de la armonía, retardando la conclusión normal de la cadencia que llega de todas formas. (Este tipo de cadencias se utilizan en el solo que se acostumbra en todo tipo de concierto de un instrumento solista y orquesta y que recibe el nombre precisamente de solo de cadencia).

6. Modulación:

Objetivos:

a) Practicar modulaciones diatónicas por medio de acordes comunes.
b) Practicar modulaciones diatónicas con dominantes auxiliares.

Sugerencias de estudio:
Se recomienda la experimentación de cualquier forma de modulación que parezca bien con diferentes progresiones.

Prácticas relativas:
Construcción de corales con modulación, aplicación de diferentes modulaciones para un mismo trozo.

Modulación (**definición**): Modular es sustituir un centro tonal por otro. Existen tres partes en cualquier movimiento de modulación. **1°** la saturación de la tonalidad, sobre la cual se desarrolla una pieza. **2°** un punto establecido entre esta tonalidad y una nueva, mediante algun procedimiento de "costura" y **3°** la saturación de la nueva tonalidad.

a) Tonalidad es el conjunto de jerarquizaciónes que guardan cada uno de los sonidos de nuestro sistema diatónico respecto de uno de ellos, predeterminado como punto de referencia y al cual denominamos tónica.

b) Llamamos antecedente a la tonalidad en la que nos encontramos y consecuente a la tonalidad a la cual vamos a modular

c) Se llaman tonos vecinos o en primer grado de vecindad a aquellos que difieren en una o ninguna alteración respecto a la armadura de su antecedente.

(En el siguiente recuadro se ven los tonos vecinos de DO MAYOR.)

AbM	EbM	BbM	**FM**	**CM**	**GM**	DM	AM	EM	BM
Fm	Cm	Gm	**Dm**	**Am**	**Em**	Bm	F#m	C#m	G#m

Modulación diatónica con acordes comunes a tonos vecinos: Es posible modular a los tonos vecinos por medio de cualquier acorde común a las dos tonalidades implicadas en la modulación

A. Para definir un acorde común entre dos tonalidades vecinas, debe tomarse en cuenta la diferencia en las alteraciones entre ambas y utilizar acordes que no contengan esas diferencias.

B. Se puede establecer la modulación partiendo de cualquier acorde común.

C. Siempre es necesario acceder a la nueva tónica por medio de una cadencia, utilizando el nuevo acorde de Dominante con o sin 7ª para confirmar la modulación.



Dominantes auxiliares o secundarias: Sobre cada grado de una escala, es posible construir un acorde con la conformación interválica idéntica a la de un acorde de 7ª de dominante o sea, 3+, 3- y 3- provocándose una 7ª menor entre sus dos notas extremas. Estos acordes ya sean originalmente menores o mayores se cifran como acordes **MAYORES con 7ª MENOR.** en modo mayor, de la siguiente forma: I^7, IIM^7, $IIIM^7$, IV^7, $\mathbf{V^7}$ (dominante tonal) , VIM^7, $VIIM^7$. **También es común verlos cifrados con las letras DA (dominante auxiliar)**



A. A todos estos acordes que son idénticos interválicamente a una dominante tonal (**acorde mayor con 7ª menor**) pero que, en la tonalidad donde actúan, no son la dominante tonal, se les llama dominantes auxiliares.

B. Todos estos acordes contienen un tritono que requiere de resolución y conducen a tónicas que son notas tonales (excepto el de IV grado).

Modulación por medio de dominantes auxiliares: Su uso consiste en sustituir cualquier acorde de la escala por su equivalente conformado como acorde de 7ª de Dominante, para modular a cualquiera de los tonos correspondientes, esto provocará una modulación momentánea o permanente, dependiendo del grado de saturación del nuevo tono.

7. Ornamentación melódica:

Objetivos:

a) Practicar el uso de las diferentes notas ornamentales y la lógica de aplicación de cada tipo.

b) Analizar líneas melódicas definiendo notas reales y ornamentales.

Sugerencias de estudio:
Trabajar este capítulo hasta lograr la suficiente destreza en la construcción melódica.

Prácticas relativas:
A partir de este capítulo, todas las prácticas deberán incluir la construcción melódica ornamentada y el análisis armónico.

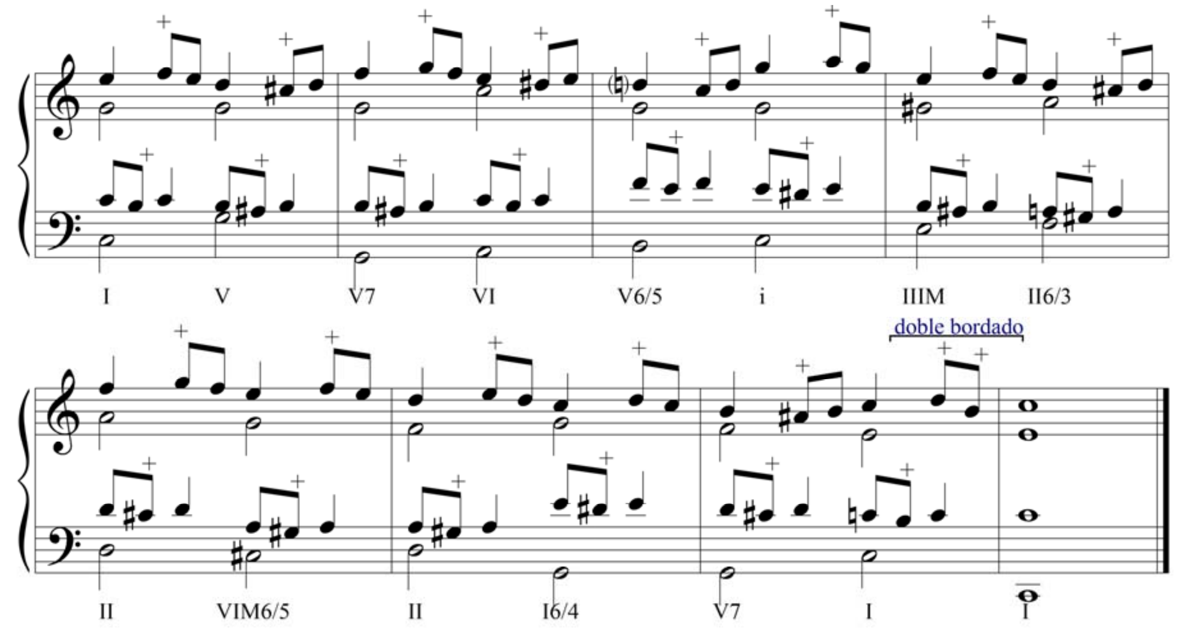
Notas reales y notas de ornamento: La construcción melódica se basa en la combinación de notas reales pertenecientes a la armonía subyacente y de notas extrañas o de ornamento (que no pertenecen al acorde) y que deben ser aplicadas utilizando las técnicas establecidas de ornamentación melódica para justificarlas.

A. Campo armónico: El periodo que dura la influencia de un acorde y durante el cual afecta a todas las notas que son utilizadas mientras ese campo armónico persiste.

B.- Nota real: Es toda aquella nota que pertenece al campo armónico dentro del cual actúa.

C. Nota ornamental: Cualquier nota que es ajena al campo armónico dentro del cual actúa.

Notas de bordado: Son notas de ornamento que, viniendo de una nota real, "bordan" regresando a la misma nota real, ya sea ésta **del mismo acorde o de dos acordes diferentes** por grado conjunto diatónico o cromático ascendente o descendentemente.



Técnica de los bordados

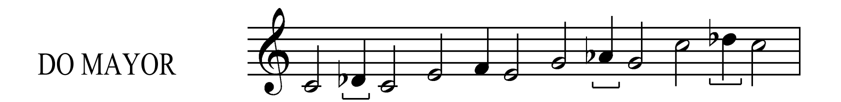
A. Todo bordado por **semitono inferior** funciona bien. (Aun utilizando notas no tonales.)

DO MAYOR



B. Los bordados por **semitono superior** sólo funcionan bien si las notas que bordan son Tonales. En el ejemplo, las notas REb y LAb no pertenecen al tono y no funcionan como bordado.

DO MAYOR



C. Los bordados por **tono inferior** sólo funcionan si las notas que bordan son tonales. En el ejemplo, la nota SIb no pertenece al tono y no funciona como bordado.

DO MAYOR



D. Los bordados **por tono superior** sólo funcionan si las notas que bordan son tonales. En el ejemplo, la nota FA# no pertenece al tono y no funciona como bordado.

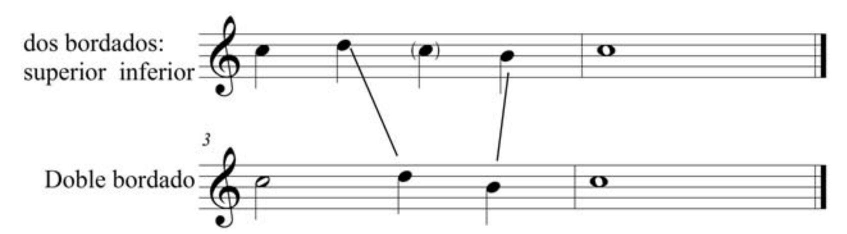
DO MAYOR



En resumen:

- **Todo bordado por semitono inferior FUNCIONA BIEN**
- **Cualquier otro tipo de bordado sólo funciona bien con notas pertenecientes a la tonalidad correspondiente (tonales).**

Doble Bordado: Es un movimiento melódico que se basa en dos bordados consecutivos pero eliminando la segunda nota real del primer bordado para unificar los dos bordados uno superior y el otro inferior en cualquier orden

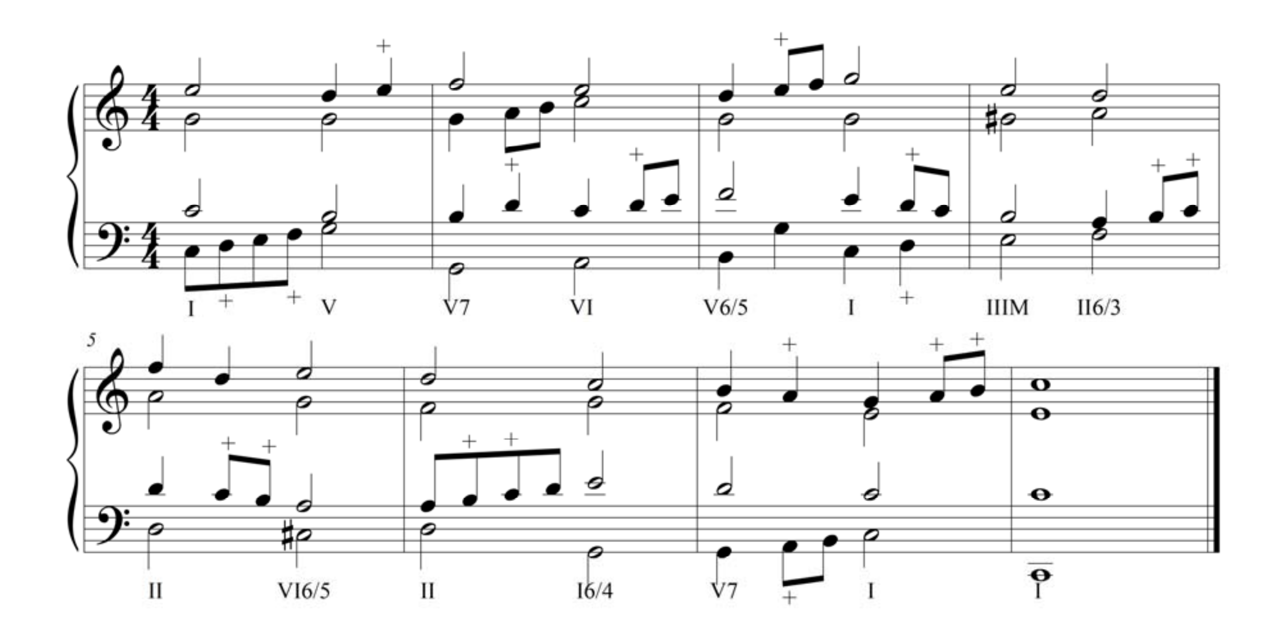


Notas de paso: Son notas de ornamento que conectan por grados conjuntos, ya sea ascendente o descendentemente, diatónica o cromáticamente, a dos notas reales **del mismo o de dos diferentes acordes.**

A. No deben producir 5as ni 8as. Paralelas.

B. Conviene que los tiempos fuertes sean notas reales.

B. Es conveniente —por ahora— que las figuras rítmicas cortas se usen en tiempos débiles, dándole prioridad a los tiempos fuertes con notas de duración más larga.



Retardos: Para poder establecer este tipo de ornamento es necesario que la voz correspondiente (soprano, contralto o tenor) **proceda por grado conjunto descendente**.

A. El retardo consiste en prolongar la nota escogida desde su momento, como nota real del primer acorde, (mediante una ligadura o por la sola repetición de la nota), hasta el ataque del siguiente acorde, desplazando a la nota correspondiente del segundo acorde para resolver luego sobre ella.

B. Es posible realizar un retardo sobre cualquier fracción fuerte-débil del ritmo. En estos ejercicios, la nota de retardo se cifra con cruz (+), como nota extraña sobre el nuevo acorde y **normalmente se resuelve por grado conjunto descendente a la nota real desplazada del nuevo acorde**.

C. Es posible un retardo de resolución ascendente, con la sensible (que asciende a la tónica), con una nota cromática ascendente y, en general, con cualquier otra nota, si no provoca defectos de duplicación o de 5ª u 8ª consecutivas.



Anticipos: Este ornamento consiste en adelantar un sonido del siguiente acorde preparándolo por grado conjunto ascendente o descendente, lo cual crea una tensión momentánea que se resuelve a la entrada del nuevo acorde. Al igual que el retardo, es posible presentar este ornamento con o sin ligadura.



Apoyaturas: Son los únicos ornamentos que se presentan en la fracción fuerte de un pulso. Se trata de notas que por grado conjunto (tono o semitono, ascendente o descendente), apoyan a una nota real en la cual resuelven desplazándola de la fracción fuerte del pulso, sin afectar la marcha armónica. No es necesario prepararla y puede **moverse en el mismo sentido de la marcha melódica o no**. Si se dan dos, tres o cuatro apoyaturas simultáneas, se provoca un acorde al que se puede considerar como un acorde de apoyatura. **Se deben utilizar siguiendo las reglas de los bordados (ver pag. 26).**



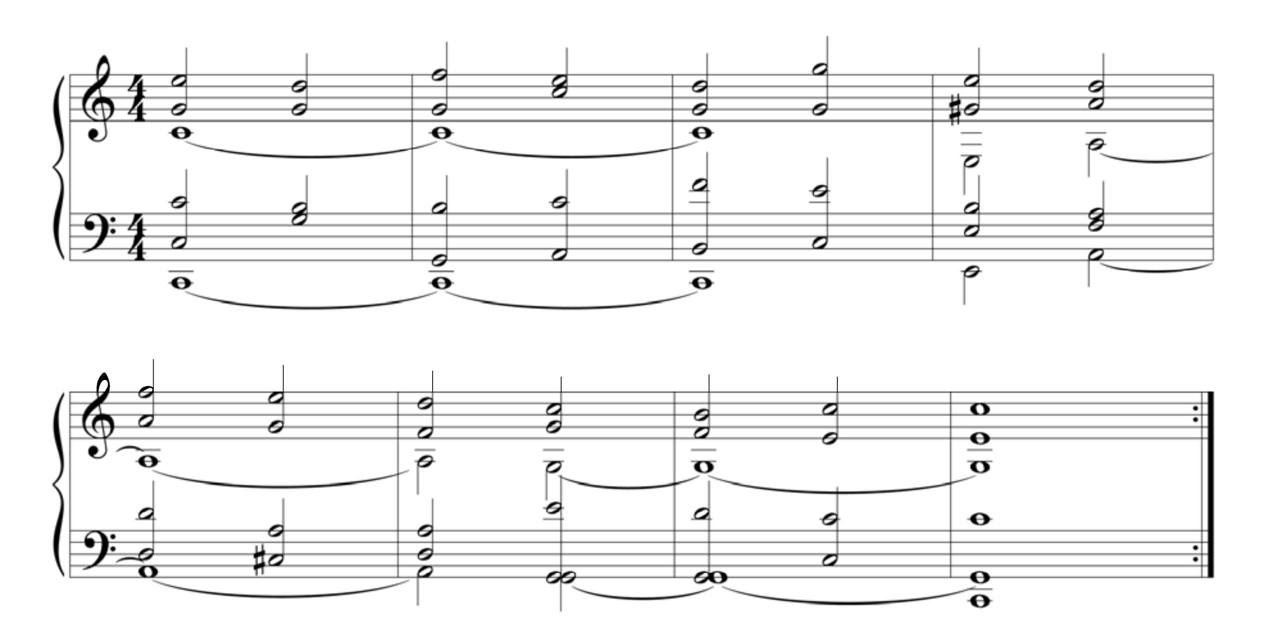
Escapadas: Son notas de ornamento que se derivan de una nota real por grado conjunto y en dirección contraria al intervalo que unen, llegando a la segunda nota real por salto. **Las escapadas solo funcionan bien con notas tonales**



Notas cercanas: Son notas de ornamento que derivan de una nota real por salto y llegan a otra nota real por grado conjunto cromático o diatónico y pueden **moverse en el mismo sentido de la marcha melódica o no**. Es normal que estas notas den la impresión auditiva de ser apoyaturas en tiempo débil. **Se deben utilizar siguiendo las reglas de los bordados. (Ver pag. 26).**



Notas de pedal: Son notas que se mantienen durante varios pulsos o aún compases mientras cambia la armonía. Deben comenzar siendo notas reales y terminar siendo notas reales. Pueden producirse en cualquier voz. Su uso en los órganos (mayormente ejecutadas con los pedales), da lugar a su nombre.



Resoluciones ornamentadas: Pueden retardarse las resoluciones por medio de cualquier tipo de ornamentos o también frecuentemente con otras notas reales diferentes a las necesarias para la resolución. A este procedimiento se le conoce como resolución ornamentada.



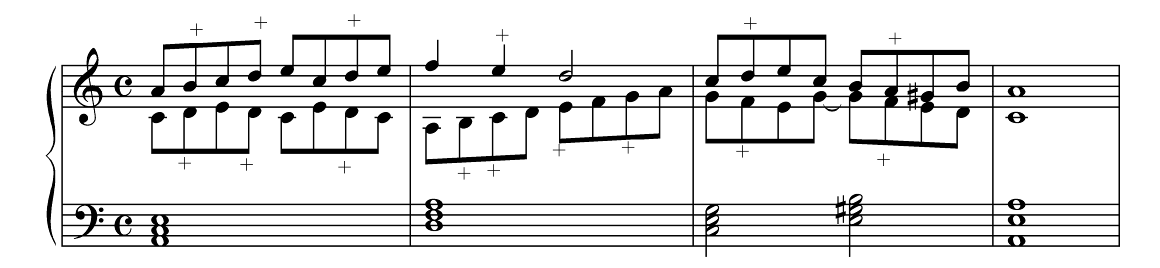
Combinación de ornamentos. Se pueden combinar todo tipo de ornamentos siempre y cuando no se produzcan defectos de conducción. El uso de ornamentos paralelos puede causar la impresión de acordes diferenciados generando una armonía ornamental o de paso.



Ornamentaciones a varias voces: Las ornamentaciones simultáneas que se desarrollan paralelas, deben llevarse por consonancias (3ª y 6ª) y, si se desarrollan en sentido opuesto, pueden llevarse por cualquier tipo de intervalo (consonancia o disonancia), cuidando de no causar algún defecto de conducción. No hay que olvidar que entre más choques disonantes —siempre bien justificados— se provoquen, el resultado será más interesante melódicamente.

A. Notas de paso dobles:

- Paralelas; deberán moverse por 6ª o 3ª
- Por movimiento contrario, en este caso pueden generar cualquier tipo de intervalo.



B. Notas de paso triples:

- Dos de ellas proceden por 3ª ó 6ª paralelas.
- La tercera procede por movimiento contrario.

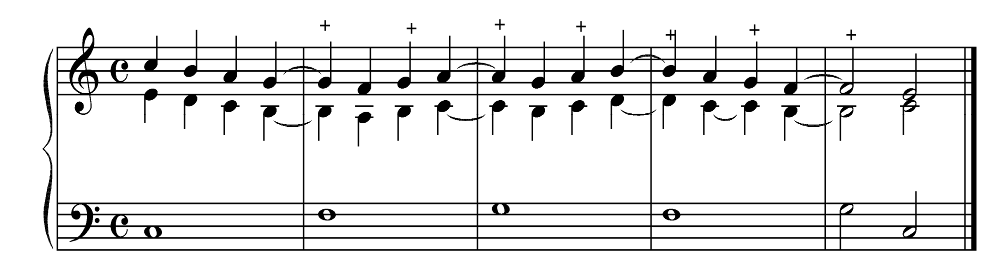
C. Son especialmente interesantes las notas de paso dobles o triples que proceden por diferentes fórmulas rítmicas.



D. Retardos dobles

- Pueden proceder por movimiento paralelo formando 3ª o 6ª.

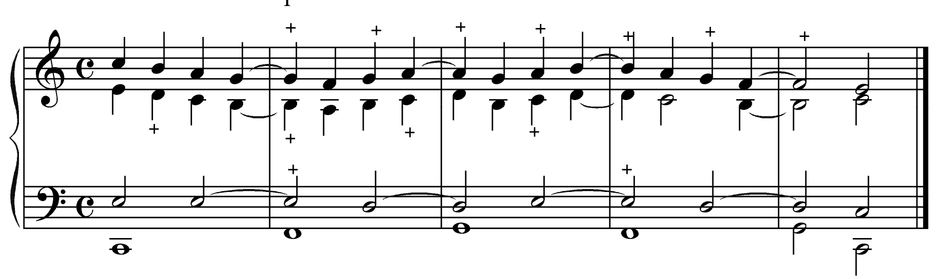
- El retardo ascendente de sensible se puede combinar con cualquiera de los retardos descendentes.
- El retardo de sensible puede aparecer en cualquier voz.



E. Retardos triples

- Dos de ellos marchan paralelamente por 3ª o 6ª. Y el tercero marcha en sentido contrario a los dos anteriores.

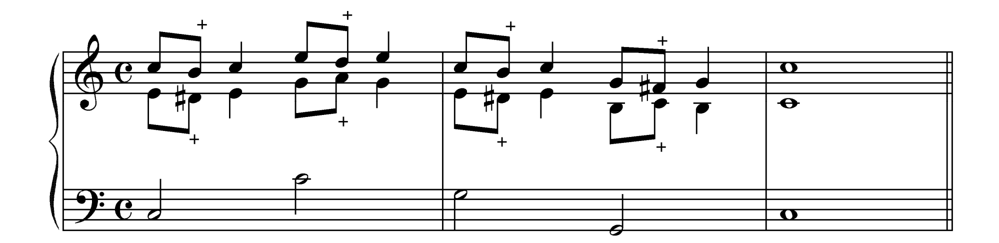
- Los dos anteriores se pueden combinar con retardo ascendente de sensible.



F. Bordados dobles

- Deben producir 3ª o 6ª paralelas.

- O proceder por movimiento contrario entre sí.

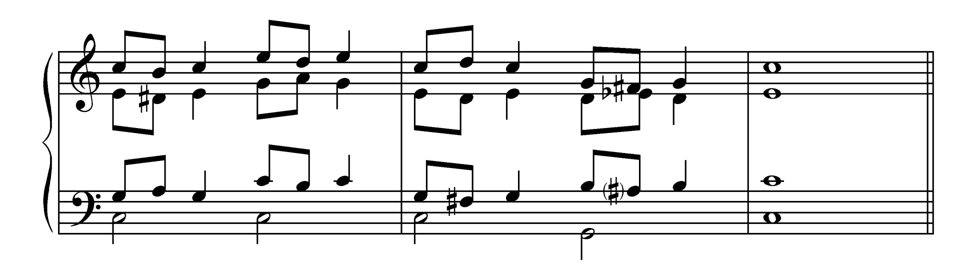


G. Bordados triples

- Dos de ellos marchan por 3ª o 6ª paralelas y el otro se mueve en sentido contrario a los anteriores.

- Es posible producir triple bordado en la misma dirección si entre las voces soprano y alto, se producen 4ª paralelas y entre alto y tenor 3ª paralelas. (Acordes en 1ª inversión en las tres voces superiores.) o también en los casos mostrados en el siguiente análisis.



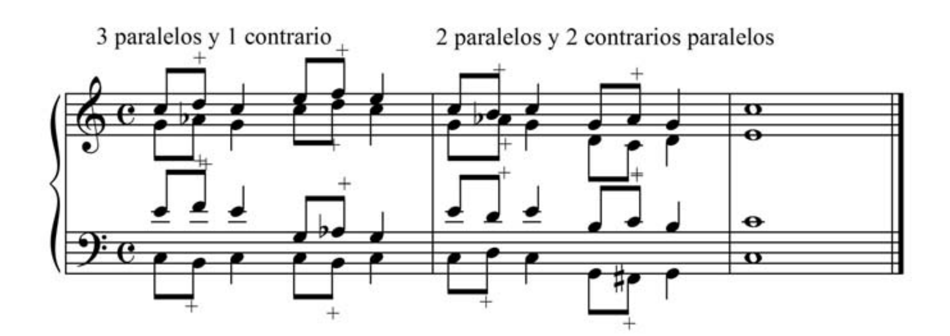


H. Bordados cuádruples

- Los bordados triples y cuádruples son posibles como ornamentación de un mismo acorde.

- Al caso anterior de bordados triples, se le opone otro en sentido contrario.

- En movimiento paralelo por pares.



8. Armonía y melodía:

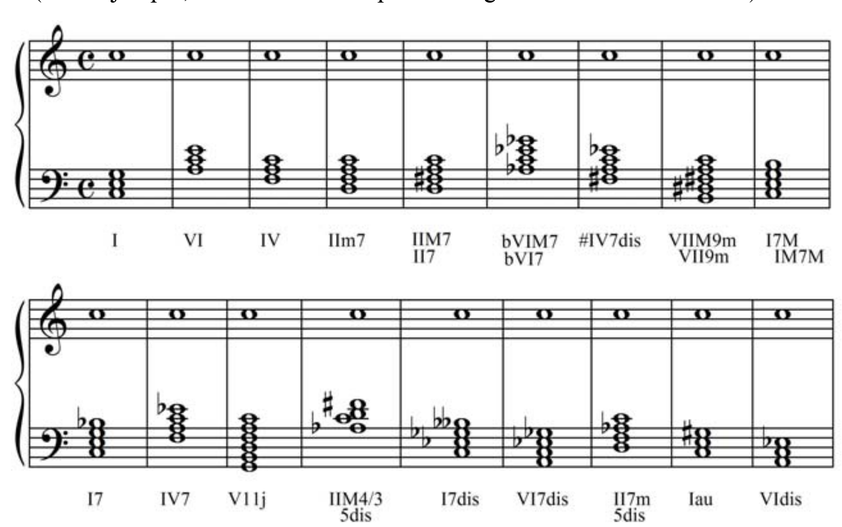
Objetivos:

a) Aprender y practicar las diversas formas de interrelacionar melodía con armonía partiendo de cualquiera de los dos factores.
b) Analizar melodías para definir notas reales y notas ornamentales a partir de una o de varias fórmulas de armonización.

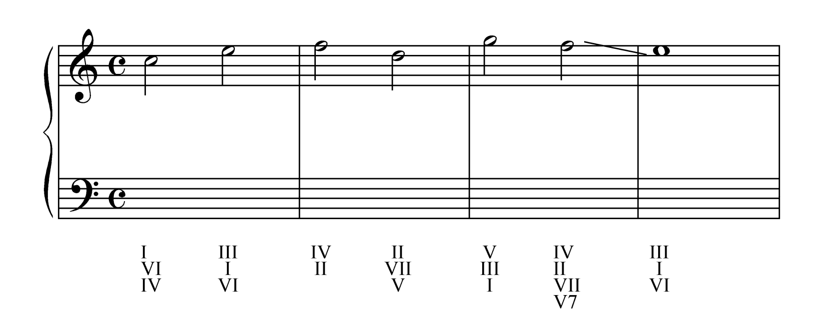
Sugerencias de estudio:
Practicar la construcción de melodías de 4+4 compases comenzando en I grado de la tonalidad y terminando en cualquiera de los acordes principales.

Prácticas relativas:
Desarrollar melodías sobre frases rítmicas, completar las frases, ornamentar la soprano. Ejercicios de cambio de figuración rítmica a una melodía

Armonización de líneas melódicas: Cada melodía propone su propio sentido armónico; sin embargo, existen muchas posibles armonizaciones para una misma línea melódica, ya que cada sonido puede pertenecer a varios acordes diferentes. (En el ejemplo, la nota DO como parte de algunos acordes diferentes.)



A. En este primer método de armonización, se puede comenzar apuntando todas las posibilidades de acordes bajo cada una de las notas de nuestra melodía. Es posible utilizar acordes con cuatro sonidos, cuidando que si la 7ª aparece en la melodía cumpla con la posible resolución, en caso necesario.



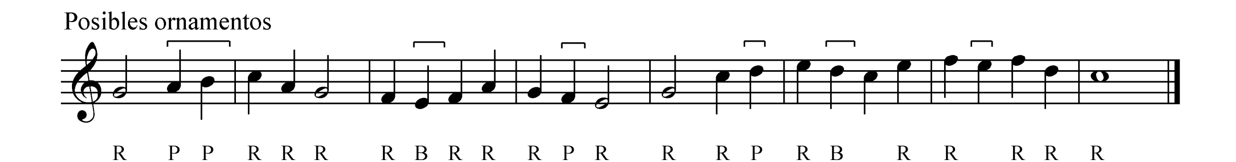
A continuación y para definir la armonía se pueden considerar los siguientes pasos:

- Preferir antes que nada, I, IV y V grados.
- Mejor los acordes secundarios si se enlazan en relación de dominante-tónica. (II-V; III-VI; VI-II; VII-III.)
- Mejor el VII grado si va a I grado.
- Cerrar siempre una frase, con una cadencia.
- Si existen saltos, mejor con el mismo acorde
- Tratar de utilizar el menor número de acordes.

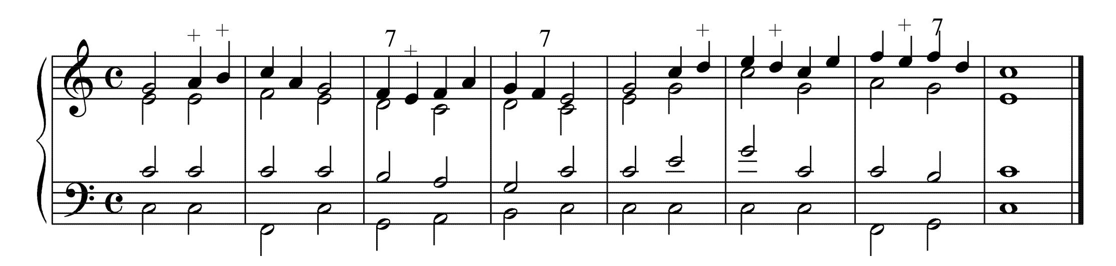
B. En este segundo método de armonización, Es posible también armonizar una línea melódica tonal considerando todas las notas de la melodía como notas reales de los acordes principales de la tonalidad, pues con estos tres acordes (I, IV y V grados), se abarcan todas las notas de la escala diatónica. Con este procedimiento se logra una textura coral (con un acorde en cada pulso). Para ello, hay que aplicar las siguientes acciones:



C. en este tercer método de armonización, Es posible armonizar una melodía partiendo del análisis de la misma, para definir qué notas deben ser reales y cuáles pueden ser ornamentales respecto a sus posiciones melódicas en relación con algún acorde en específico, lo que nos dará un esquema armónico que explique todas las notas de la melodía. Hay que considerar que es posible, en muchos casos, definir de varias maneras diferentes una línea melódica ornamentada. **Conviene por lo pronto, que los tiempos fuertes sean tratados como notas reales.** Hay que tratar de asignar el menor número de acordes posible y armonizar los saltos con el mismo acorde. **Las notas que se mueven por salto, generalmente son NOTAS REALES del mismo o de diferente acorde.**



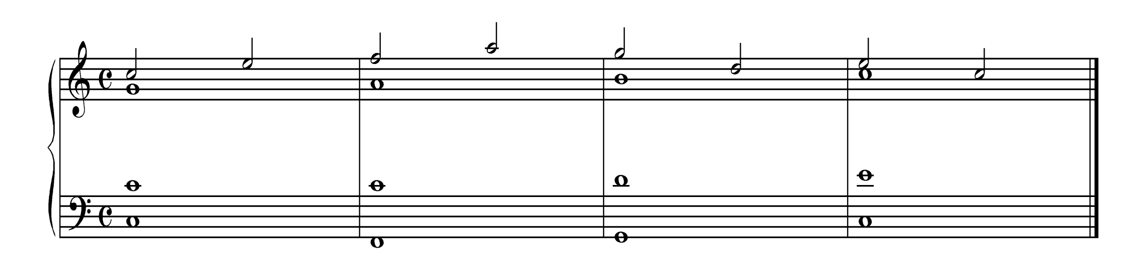
A partir de lo anterior, se pueden plantear consonancias en todos los tiempos fuertes de nuestra melodía, (en compás binario también pueden ser los 3° pulsos) de esas consonancias se pueden derivar una o dos opciones diferentes de acorde.



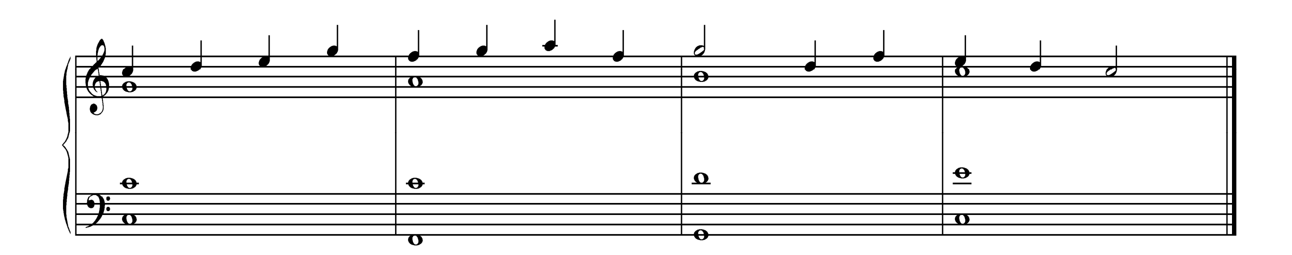
Construcción melódica sobre armonías: En este caso lo primero que hay que tener es una progresión armónica definida. Luego es recomendable:

A. Establecer las notas reales en todos los tiempos fuertes de la progresión. Es posible trabajar sólo con los primeros tiempos como tiempos fuertes o también con los terceros tiempos (en ritmo binario).

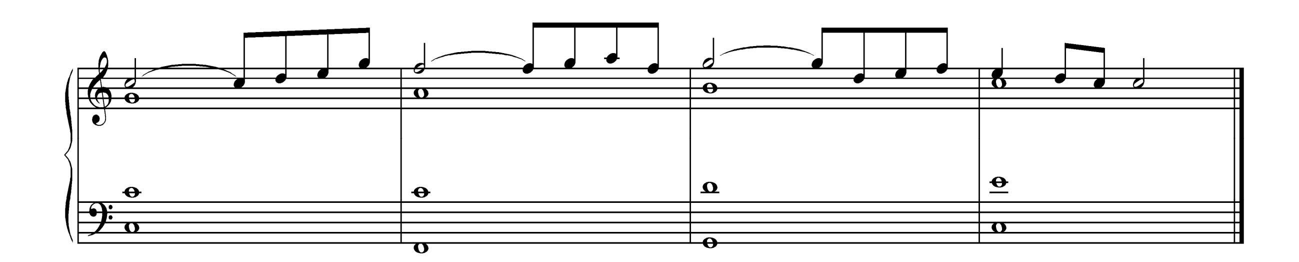
B. Conviene que en los tiempos fuertes se utilicen notas de valores más largos que los que se usen en los tiempos débiles.



C. Luego de plantear las notas reales que se quieran es posible aplicar las notas de ornamento necesarias. Que pueden ser de cualquier tipo aunque las más utilizadas son las de paso y de bordado.



D. A continuación podremos probar variantes rítmicas para lograr la necesaria expresividad melódica en nuestra línea ya establecida con notas reales y las notas ornamentales necesarias. **(El primer tiempo de cada compás deberá tratarse como nota real).** En el siguiente ejemplo se utiliza la anterior melodía pero con los valores rítmicos cambiados. Se recomienda intentar diversas variantes rítmicas de una misma línea melódica buscando el mejor sentido expresivo.



Segundas voces: Es frecuente la necesidad práctica de acompañar una melodía con otra voz o con varias voces paralelas, que podrían definirse como melodías secundarias o subsidiarias, que se muevan en forma paralela a la melodía principal siguiendo siempre la armonía establecida. La forma de realizar esto es elaborar las voces secundarias basándose en notas reales y en **disposición cerrada** con respecto a la melodía principal. Pueden ser utilizadas una o dos voces (siempre con notas reales). En el siguiente ejemplo se desarrollan esas dos voces sobre notas reales en diversos grados de complejidad de ornamentación siempre cuidando de una buena conducción melódica.



Este recurso es práctico y el resultado es muy bueno y vistoso. El grado de ornamentación puede ir desde una textura coral, en paralelismo rítmico con la melodía principal, hasta una textura polifónica compleja, dando movimiento independiente a cada voz, provocando incidentalmente acordes de paso o de bordado diatónico o cromático que no afectan la marcha armónica.

Melodía y letra: La canción une un texto con una melodía que debe reforzar el carácter y sentido de ese texto. Hay ejemplos de canción de todo tamaño, desde una melodía para voz a capella hasta canciones de estructura sinfónica, conservando en cualquier caso, su característica primordial. Tener un texto como principal elemento y una melodía y una armonía que enfatice el sentido expresivo de ese texto.

Para elaborar una melodía que acompañará a una letra, hay que comenzar por analizar el texto en sílabas, para ubicar el tipo de compás que ajuste bien al ritmo inherente del texto y, por último, definir el carácter, para así construir una melodía, un entorno armónico y un estilo que refuerce ese carácter y no lo distorsione o contradiga.

A. Texto: cualquier tipo de texto (versos o prosa) es susceptible de ser utilizado en una canción (como ejemplo se apunta el primer verso de un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz).

B. Acentos y estructura silábica: es fundamental analizar la estructura silábica del texto para ubicar el ritmo y decidir el tipo de tratamiento que se dará a cada sílaba, con base en los acentos ortográficos y/o prosódicos que se manifiestan en el texto, ya que deberán coincidir estos acentos con los tiempos fuertes de nuestra melodía.

Es-ta-tar-de-mi-(bi-en)- cuan-do-(te-ha)-bla-ba

Los acentos están en la 3ª sílaba (tar) 6ª sílaba (bi-en) y en 10ª sílaba (bla)

C. Carácter: Habrá que analizar a fondo el sentido de nuestro texto para reforzar, por medio de la melodía, la armonía y el ritmo, ese carácter, con el fin de dar coherencia al conjunto todo y no caer en incongruencias.

D. Melismas: es posible melodizar un texto dando a cada sílaba un sonido diferente, lo cual producirá una melodía móvil y más bien corta, o se puede melodizar utilizando melismas más o menos largos (lo cual producirá una larga melodía y una pieza de más extensión con el mismo texto), o se pueden combinar las dos técnicas anteriores, siempre en función de la buena marcha melódica.

E. Textura: ya definida para el texto, una línea melódica que tenga correspondencia silábica clara, que melódicamente sea coherente en su carácter y que ajuste los acentos del texto a los acentos musicales, nos quedará una melodía utilizable en cualquier textura: monódica, homofónica o polifónica y en cualquier tipo de densidad armónica, cuidando que estos factores también aporten apoyo y claridad al estilo y carácter al texto seleccionado.

F. Variedad en la armonización: Ya definido todo lo anterior es posible re-armonizar de muchas maneras una misma melodía, usando desde una textura tonal simple de acordes triadas, hasta una armonización densa y compleja de acordes disonantes. Sin embargo, sea como sea la textura escogida es muy importante que la armonización sea coherente con el texto y su carácter fundamental.

G. A continuación se muestra la partitura que corresponde a la primera cuarteta del soneto de Sor Juana Inés de la Cruz que nos sirve de ejemplo.

- En el ejemplo, se puede notar que la voz soprano esta acompañada por una segunda voz paralela y una armonía sencilla. En acuerdo con el carácter reposado, íntimo y romántico de la letra.

Esta tarde mi bien cuando te hablaba
como en tu rostro y tus acciones vía
que con palabras no te persuadía
el corazón me vieses deseaba



9. Forma musical:

Objetivos:

a) Practicar la construcción de frases de 8+8 compases, secciones de 16+16 y periodos más grandes.

b) Desarrollar, a partir del material, las secciones de extensión que sean necesarias sobre esquemas binarios y ternarios.

c) Definir y analizar frases regulares e irregulares.

Sugerencias de estudio:
Desarrollar el material temático de extensión necesario para agrandar un coral de 8+8.

Prácticas relativas:
Desarrollo de motivos. Prácticas de variación sobre temas dados.

Discurso musical: La música está constituida al igual que el idioma, con sílabas, palabras, frases, e ideas. Se estructura también con reiteraciones, paráfrasis, afirmaciones, negaciones, etcétera. Si el discurso musical es claro de ideas y está bien expresado y construido, el mensaje musical será también claro y contundente. La frase musical sería comparable a una frase idiomática o a un verso poético, expresa una idea completa que no necesita más para ser comprendida y, al igual que en la poesía, un verso va seguido de otro que complementa, agranda y enfatiza al anterior. La materia con la que tradicionalmente se ha pretendido enseñar a aplicar estos conceptos es lo que se conoce como "tratado de la forma musical". Es difícil enseñar esta materia con esquemas, ejemplos o recetas, sino que el músico debe sentir y entender, de manera abstracta y personal, el uso y efecto de los diversos elementos que son parte de las estructuras musicales y lograr aplicar esa lógica fundamental a sus propias creaciones e interpretaciones. **El sentido melódico, que es el fundamento de la lógica formal**, se construye con base en la sensibilidad personal y la experiencia auditiva. A medida que se escucha y se construye analíticamente más música, se comprende más de la música.

Textura: La textura en la música se expresa por medio del número de las voces, el movimiento de éstas, el carácter y otros elementos de color, densidad, etc., que son utilizados para acompañar o "vestir" una melodía, En música hay tres tipos básicos de textura que tienen que ver con la complejidad del tejido musical;

A. Monodia: es el efecto de una melodía sola, desnuda, expresada en una o varias voces al unísono o duplicadas en octavas, pero sin un apoyo armónico explícito o sin otras voces complementarias.

B. Homofonía: esta es quizá la textura más utilizada. Consiste en la melodía que actúa como voz principal y un acompañamiento armónico claro y supeditado a la melodía. En esta textura que se estructura con base en una melodía principal y un acompañamiento armónico-rítmico, es muy utilizado el **bajo de alberti**, que consiste en el desarrollo de acordes arpegiados, ornamentados o no en una gran variedad de fórmulas rítmicas y que está condicionado, generalmente, por la capacidad técnica de los instrumentos que se utilicen y a la necesidad expresiva.

C. Polifonía: se trata de una textura tejida con varias voces que tienen un grado importante de independencia; para esta textura es indispensable el uso del contrapunto, que es la base técnica de la polifonía.

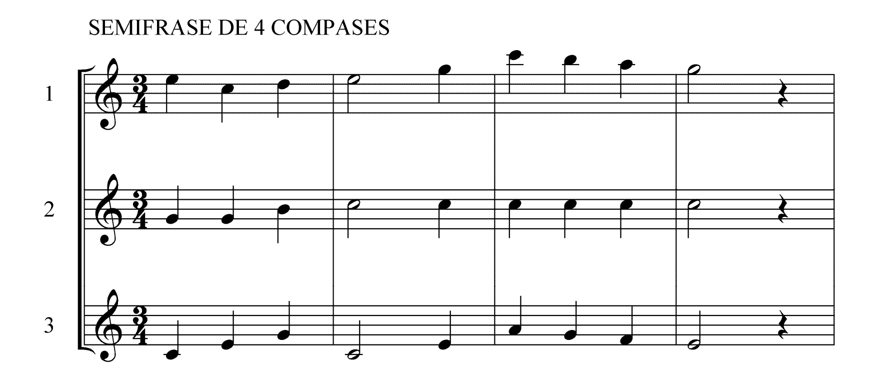
Partes definidas en la forma musical

A. Motivo: se le llama motivo a una fracción melódica que tiene personalidad propia. Puede ser tan pequeño como una, dos o tres notas. Puede tratarse de una fracción melódica, rítmica o armónica.

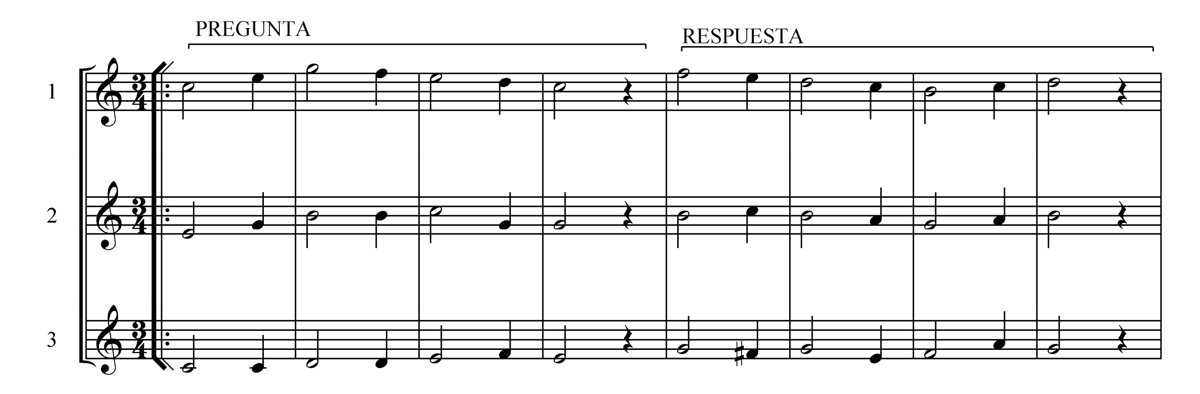
B. Tema: es una melodía generalmente larga que se reconoce fácilmente y que en el transcurso de una pieza se repite igual o casi igual. Estaría muy ligada la idea de tema con la idea de frase.

C. Frase: es una idea melódica que contiene una clara expresión, que dice algo que podemos entender musicalmente hablando; se puede pensar como una pregunta y su respuesta correspondiente, lo cual conforma una idea completa. Suele estar conformada (mayoritariamente) por un número par de compases o dos semifrases regulares y es la base del discurso musical. El sentido de ritmo y rima de la poesía es comparable al sentido de complementación y balance que se debe manifestar en la frase musical.

- **Pregunta y respuesta:** En el siguiente ejemplo se puede ver una semi-frase de cuatro compases que termina con silencio de un pulso, se le puede considerar como la expresión de una pregunta que luego podrá ser contestada con otra semi-frase o respuesta.



- **Frase regular e irregular:** Una frase regular es aquella que está formada por dos partes o semi-frases que tienen igual número de compases. En contraste, una frase irregular es aquella que se conforma de dos partes de número desigual de compases, lo que causa un efecto rítmico desigual.





D. Sección: se dice de una parte de dos o más frases con una idea que parece claramente terminada, equiparable con una cuarteta en poesía, con la clara intencionalidad de rima entre las frases, expresada musicalmente, como balance y correspondencia rítmica de las partes que lo conforman.

E. Periodo: es un conjunto de secciones que pueden conformar toda una pieza enteramente terminada o ser parte de una serie de partes más grandes. La extensión total de una pieza dependerá del tamaño de estas partes que puede ser desde muy simple, de frases de 8+8 para formar secciones de 16 compases y periodos de 32 compases, hasta el alargamiento casi *ad infinitum* de cada una de estas partes por medio del uso de introducciones, puentes, codas, progresiones modulantes, extensiones, etcétera.

F. Cadencia: es una sucesión de acordes preestablecidos que contienen una fuerte tendencia de conclusión definitiva o relativa, hay cadencias que representarían al punto final, al punto y coma, o a los puntos suspensivos. La cadencia es fundamental en todo tipo de música pues sostiene, con su efecto, un discurso lógico y coherente.

G. Repetición: es la acción de utilizar reiteradamente un motivo, ritmo, frase, melodía o tema. Su contraparte es la **no repetición** y sobre estos dos principios se basa todo el trabajo formal. La repetición y/o desarrollo de uno o varios motivos o temas, es el recurso más importante de la forma musical porque la repetición en alguna de sus modalidades es la que da coherencia a cualquier trozo musical y se ha utilizado en las composiciones de todas las épocas. Los grandes trabajos composicionales están construidos sobre el desarrollo y/o repetición de uno o varios motivos, frases o temas.

H. Material derivado o secundario: en toda construcción musical hay partes temáticas constituidas por él o los temas principales y partes no temáticas o complementarias, que pueden ser: introducciones, puentes, secuencias, extensiones, codas, pedales; conformadas generalmente por motivos derivados del tema o temas y/o material nuevo que sirven para unir, separar, alargar, modular, retornar y complementar las secciones temáticas principales.

Forma binaria: Es un esquema simple de dos partes, de allí el nombre. Su esquema se expresa como **A-B** y es posible encontrarla complementada con partes de extensión como introducción, puente y coda. En su forma más sencilla es muy utilizada por danzas o canciones.

Forma ternaria: Este esquema se puede representar como **A-B-A.** Al igual que la forma binaria, se le puede encontrar complementada con partes de extensión. Es muy utilizada en su forma simple en la mayoría de las canciones populares. Es frecuente encontrar canciones que presentan la repetición de la primera parte **A** en forma no exacta, lo que nos da el esquema siguiente: **A-B-A'.** Estas dos formas básicas (binaria y ternaria) son muy importantes porque de ellas se derivan otros varios esquemas formales, como expresiones más complejas y elaboradas.

Resumen de forma musical: Se presenta a continuación el cuadro que desarrolla el maestro Aarón Copland en su libro *Cómo escuchar la música*, resumiendo los esquemas formales tradicionales de manera sintética:

A. Repetición por secciones (o simétrica):

1. Forma en dos partes **A-B** (binaria)
2. Forma en tres partes **A.B.A** (ternaria)
3. Rondó **A-B-A-C-A-D-A-E-A etc.**
4. Disposición libre de las partes **A-B-C-A-C-B-A etc.**

B. Repetición por variación:

1. Basso ostinato
2. Pasacalle
3. Chacona
4. Tema con variaciones

C. Repetición por tratamiento fugado:

1. Fuga
2. Concerto grosso
3. Preludio de coral
4. Motetes y madrigales

D. Repetición por desarrollo:

1. Sonata (forma de primer tiempo) **EXPOSICIÓN-DESARROLLO RE-EXPOSICÍON**

E. No repetición (formas libres):

1. Todas las demás formas posibles no catalogadas anteriormente entran en esta categoría llamada de las formas libres.

10. Desarrollo y variación:

Objetivos:

a) Practicar las técnicas de desarrollo temático y de variación melódica.

b) Aplicar la ornamentación melódica en la variación melódica.

Sugerencias de estudio:
Desarrollar la mayor cantidad de variaciones sobre temas y sobre motivos, desarrollar temas sobre los esquemas de desarrollo que se estudian.

Prácticas relativas:
Desarrollar secuencias con base en motivos dados, desarrollo de variaciones. Desarrollo de material a partir de las técnicas propuestas.

Desarrollo temático: El factor más apreciado en la composición es lo que el maestro Aaron Copland llama “la gran línea” o sea esa unidad que hace que la pieza musical como quiera que sea de extensa o compleja, suene coherente y satisfactoria. La gran línea es el resultado de la repetición y/o desarrollo de motivos y temas. Aún en esquemas de no repetición, hay siempre un hilo conductor que esta siempre controlado por el compositor. Un tema está integrado por varios factores: melodía, progresión armónica, ritmo, color, y puede ser desglosado en varios motivos característicos y cualquiera de estos factores pueden ser objeto de repeticiones, ya sea juntos o por separado y cualquiera de ellos aún por separado puede sostener una imagen de repetición suficiente para lograr la coherencia deseada. El primer paso para desarrollar un tema consiste en analizar, desglosar y preparar el material que será fundamental en la composición. Hay varias técnicas de desarrollo que son siempre muy útiles, y pueden ser utilizadas para desarrollar cualquier tipo de material

A. Inversión.
B. Retrogradación.
C. Retrogradación invertida.
D. Aumentación de valores.
E. Disminución de valores.
F. re-instrumentación.
G. cambios rítmicos.
H. re-armonización.
I. Transporte.

Variación, (ornamentación melódica)
La secuencia.

A. Inversión: esta técnica consiste en cambiar el parámetro arriba-abajo del tema, respetando la interválica pero en sentido opuesto. En el ejemplo se puede ver, arriba, un tema en posición normal y en el pentagrama de abajo el mismo tema pero invertido:



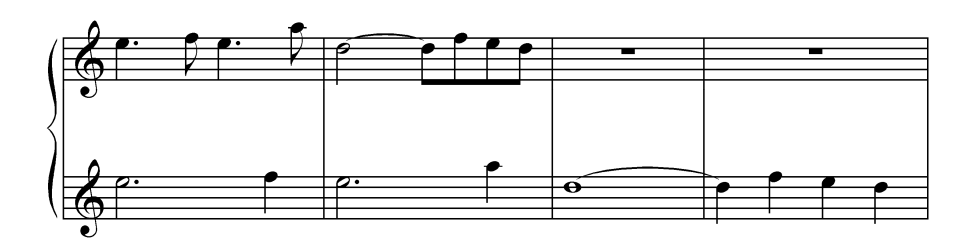
B. Retrogradación: Esta técnica consiste en voltear el tema, pero ahora en cuanto al orden de aparición de los sonidos del tema original; así, si el tema es 1, 2, 3, 4,5, el retrógrado será; 5,4, 3, 2,1 manteniendo la interválica original.



C. Retrogradación-invertida: esta técnica consiste en la combinación de las dos anteriores, pues ahora se trata de invertir el tema y retrotraerlo ya invertido, lo cual nos dará la 4ª versión de cualquier tema original, ya que tendríamos 1° el original, 2° el invertido, 3° el retrógrado, y 4° el retrógrado-invertido.



D. Aumentación de valores: la aumentación consiste, como el nombre lo dice, en aumentar los valores del tema, lo cual nos dará un tema del doble de extensión. Debe utilizarse siempre en aumento del doble del valor de las notas. Así, una negra se convierte en blanca, una corchea en negra, etcétera.



E. Disminución de valores: Al revés de la anterior, esta técnica consiste en disminuir los valores de los sonidos de un tema, generalmente a la mitad; así una negra se convierte en corchea, etcétera.



En el siguiente ejemplo se puede ver la utilización de varias formas del mismo tema



F. Re-instrumentación: se refiere a cambiar la asignación de un pasaje de un instrumento o un grupo de instrumentos a otro, buscando un cambio de color, de intención o de tesitura. El único límite a esto, es la capacidad de cada instrumento para llevar a cabo las tareas que se le encarguen.

G. Cambios rítmicos: se refiere a un cambio de compás de toda la pieza o una sección de ella, por ejemplo, de binario a ternario o, más complejamente, a la posibilidad de mover uno o varios de los acentos de una línea melódica, para cambiar radicalmente el fraseo.

H. Re-armonización: la re-armonización se refiere a la posibilidad de transformación de una progresión armónica, desde la forma más simple de triadas tonales, hasta la complejidad de armonías cromáticas, disonantes, poli tonalidades, acordes de paso o de apoyatura; en la mayoría de los casos es posible intercambiar acordes utilizando la lógica de los sustitutos o bien, con base en una armonización enriquecida con el recurso de la incidencia de acordes de paso o de bordado, que aunque no introducen cambios en el esquema armónico sí dan variedad.

I. Transporte (modulación a otro tono)**:** Este recurso es insustituible como una forma de dar variedad y color a una pieza. Es comúnmente muy utilizado al grado de que es parte estructural del planteamiento formal mas elemental. Pudiendo llegar a ser un recurso muy sofisticado en su uso más complejo.

Variación, (ornamentación melódica): Las técnicas de ornamentación, que ya conocemos, son parte importante en proceso de variación, enfocadas sobre un tema, utilizando para ello, los parámetros de ese tema o sección (esquema rítmico, progresión armónica, o motivos.) y es común ver que cuando se construye una variación sobre (por ejemplo), la melodía, se conserva la armonía original, o cuando se construye una variación sobre la armonía, se conservan los rasgos melódicos casi intactos, siempre con la intención de no perder de vista la identidad del tema original. En contraste con la variación se ubicaría el concepto de desarrollo temático que busca generar material musical nuevo a partir de un tema o motivo. En muchos casos ambas técnicas se mezclan haciendo difícil la definición clara de ambas. A continuación se muestra un tema de 8 compases y dos variaciones sobre ese tema. (Tomadas de "Variaciones para dos Guitarras" de X.Q.)



K. La secuencia: Es un recurso de desarrollo musical extensamente utilizado y consiste en la repetición de un modelo armónico-melódico X número de veces; puede ser exacto o tonal El modelo que es utilizado para una secuencia puede estar conformado por al menos un motivo, aunque tampoco es raro encontrar modelos de un tema completo o aun de secciones de varias frases, utilizadas como modelos secuenciales. Se considera que una secuencia no existe, sino hasta la tercera repetición del modelo.

- **La secuencia modulante:** Este concepto se refiere a una secuencia construida sobre un modelo imitado exactamente, por lo cual provocará una serie de modulaciones sucesivas. Este concepto también va unido a la idea de la modulación momentánea.







11.- Acordes de más de tres sonidos y acordes alterados:

Objetivos:

a) Conocer y aplicar estos acordes en progresiones armónicas.

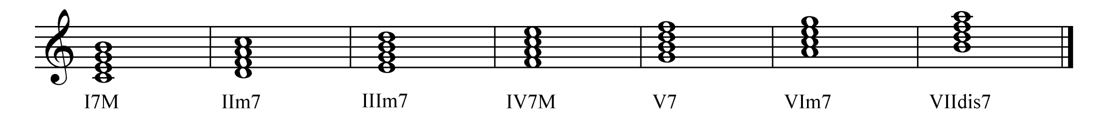
b) Analizar y practicar la resolución de estos acordes.

Sugerencias de estudio:
Practicar la sustitución de acordes de 5ª con acordes de más sonidos, cuidando de la resolución de tritonos y disonancias.

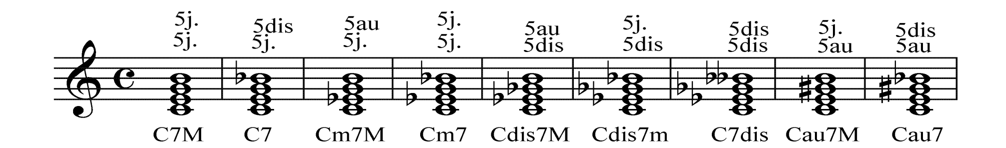
Prácticas relativas:
Construcción de corales a tres y cuatro voces con acordes cromáticos y desarrollando dos o tres voces ornamentalmente. Desarrollo de progresiones con estos acordes.

Acordes de 7ª: Los acordes de 7ª están formados por cuatro sonidos, ordenados en terceras. Los intervalos de 7ª pueden ser mayores, menores o disminuidos. En todo acorde de 7ª es mejor duplicar la F o la 3ª **no se duplican las 7ªs** por ser notas sensibles y, si es necesario eliminar uno de los sonidos del acorde, deberá preferirse la 5ª.

Acordes con 7ª en modo mayor (no se cifra la 7ª cuando es menor).



Otros acordes con 7ª: Por otra parte, Todas las posibles combinaciones de terceras en la formación de acordes con 7ª nos darán por resultado los tipos que se muestran a continuación y que contienen combinaciones variadas de intervalos consonantes y disonantes. Las disonancias se deben resolver según las reglas ya conocidas.



Acorde V⁹: Son acordes que contienen una 5ª nota a partir de su fundamental equivalente a un intervalo de 9ª. Puede ser utilizado en cualquier acorde y como complemento en los acordes de dominante. Este intervalo no afecta la calidad del acorde, solamente enriquece su color.

A. Toda 9ª se prepara y resuelve igual que las 7ªs.

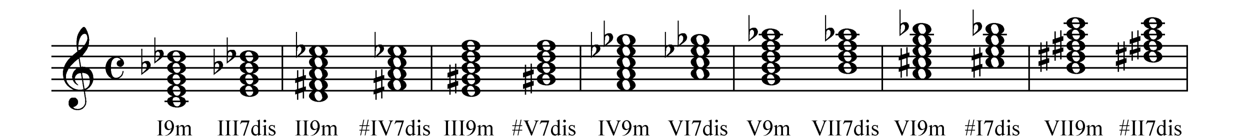
B. En el V⁹ suprimimos la 5ª en armonía de cuatro voces.

C. En modo mayor, la 9ª puede ser mayor o menor. En modo menor, la 9ª es normalmente menor.

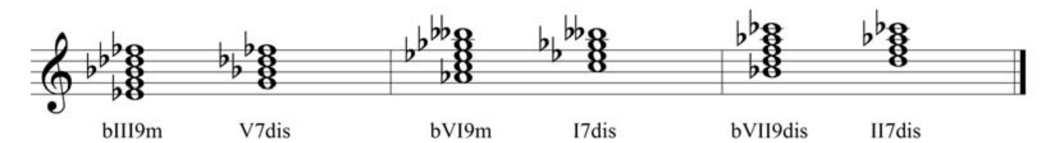
D. La 9ª menor resuelve descendentemente y la 9ª mayor puede resolver ascendente o decendentemente

E. Tradicionalmente, el V^9 se empleaba en disposiciones especiales tratando de separar lo más posible la 7ª la 9ª y la F.

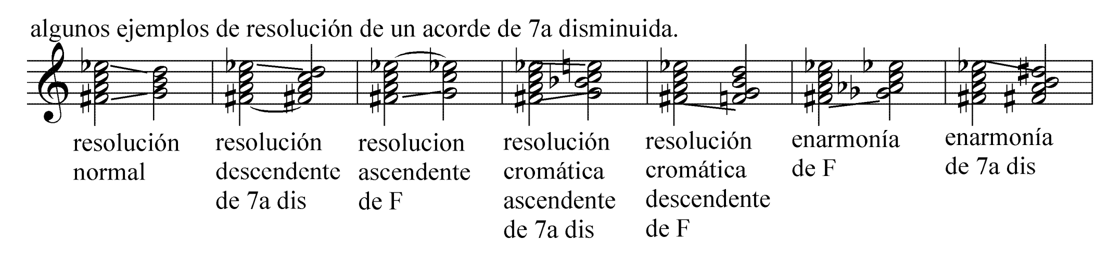
Acordes de 7ª disminuida: Estos acordes derivan de acordes de dominante con 7ª menor y 9ª menor (F, 3ªM, 5ªj. 7ªm y 9ªm.) sin la nota generadora (la fundamental). Dentro de la estructura tonal son utilizados los siguientes acordes de 7ª disminuida, derivados de las dominantes auxiliares construidas sobre las 7 notas de la escala mayor.



Y derivados de la escala del modo menor hay que agregar:

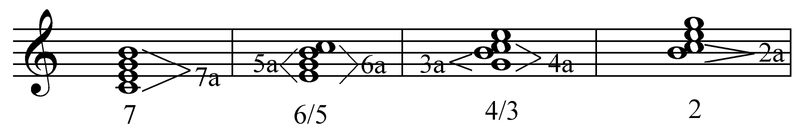


Su resolución normal equivale a la resolución de sus acordes generadores. Estos acordes contienen dos tritonos que deben ser resueltos. La 7ª del acorde se prepara y puede resolver por cromatismo, por 2ª m descendente o permanecer inmóvil. (Actúa como una 9ª) El bajo del acorde puede permanecer inmóvil o resolver por cromatismo ascendente o descendente. (Actúa como una 3ª de un acorde mayor). En el ejemplo se utiliza el acorde #IV7ª dis en DO MAYOR



Cifrado de acordes de 7ª: Estos acordes están conformados de cuatro sonidos y pueden escribirse en cuatro diferentes posiciones y se cifran con base en el intervalo que se dé entre la F y la 7ª respecto al bajo.

- Posición fundamental = 7
- 1ª Inversión = 6/5
- 2ª Inversión = 4/3
- 3ª Inversión = 2



Acordes con más de cuatro sonidos: Son aquellos que contienen 9ª, 11ª y/o 13ª y son de una sonoridad densa provocada por las varias disonancias que se provocan. Estas notas agregan color, pero no cambian significativamente la función tonal ni el tratamiento del acorde correspondiente Hay dos explicaciones teóricas a estos agregados:

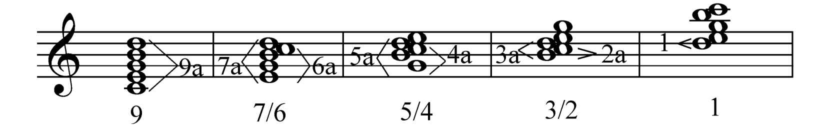
- **Desde el punto de vista melódico:** como notas ornamentales (pasos, bordados, pedales, apoyaturas) a manera de incidencias melódicas añadidas al acorde de 7ª conocido

- **Desde el punto de vista armónico:** Como nuevos acordes, con el agregado de cualquiera de estos intervalos por medio de terceras añadidas.

Estos choques provocados por la 9ª, 11ª y 13ª es posible encontrarlos resueltos o no resueltos según el contexto armónico en el que se utilicen y, en caso de necesitar resolución, equivaldría ésta a la resolución del correspondiente intervalo simple: 9ª = 2ª. 11ª = 4ª. 13ª = 6ª.

Cifrado de acordes de 9ª: Los acordes con cinco sonidos, o acordes de 9ª pueden escribirse en cinco diferentes posiciones y se cifran con base en el intervalo que se da entre la F y la 9ª respecto al bajo.

- Posición fundamental = 9
- 1ª Inversión = 7/6
- 2ª Inversión = 5/4
- 3ª Inversión = 3/2
- 4ª Inversión = 1



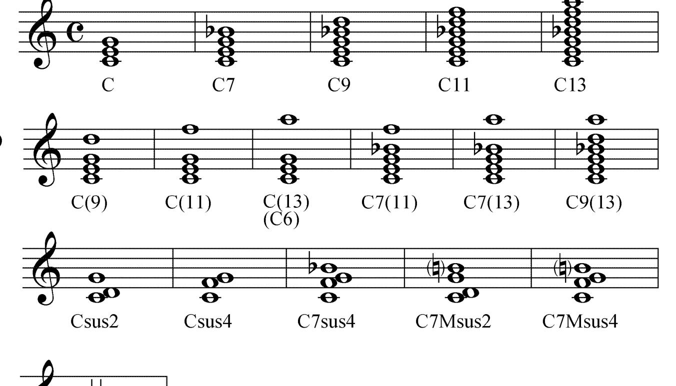
Cifrado de acordes con más de cinco sonidos: Estos acordes se cifran con base en el cifrado de su acorde máximo, adicionando las cifras necesarias para explicar las notas extras correspondientes.

SE DEBE CIFRAR EL ACORDE COMPLETO POR 3as QUE SE PRESENTE

SI FALTAN NOTAS SE CIFRA EL ACORDE MÁXIMO Y LAS NOTAS ADCIONALES

SI HAY NOTAS SUSTITUTIVAS SE CIFRAN COMO SUSPENSIONES

(LAS 7a MENORES NO SE CIFRAN)



LOS ACORDES DISMINUIDOS CON 7a SE CIFRAN COMO SE VE.



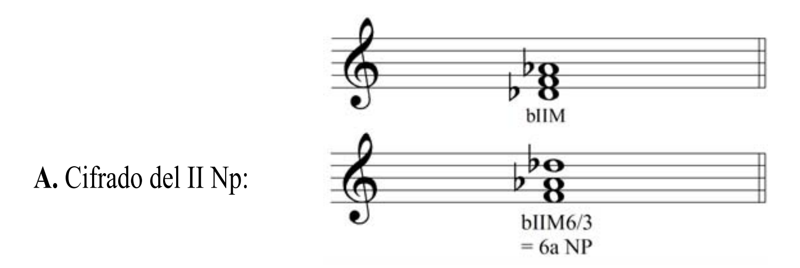
Armonía cromática (uso de acordes alterados sobre la tonalidad): Se llama así al uso de cualquier tipo de acorde alterado con sonidos que no pertenecen a la tonalidad en la cual actúan.

Dando por descontados los acordes de dominantes auxiliares y las diversas versiones de acordes en tonalidad menor, que aunque están alterados pertenecen a su tonalidad, quedarían los siguientes acordes cromáticos:

- **Acorde napolitano**
- **Acordes de 6ª aumentada**
- **Acordes con 5ª disminuida**
- **Acordes con 5ª aumentada**

Acorde napolitano: Se trata de un bIIM $^{6/3}$ **La mejor utilización de este acorde es como sustitución del IV grado en las cadencias enlazándose con el V^7.** Se puede utilizar en cualquier inversión, aunque se siga llamando 6ª por usarse tradicionalmente en 1ª inversión.

A. Cifrado del II Np:



B. Tanto la 5ª como el F, resuelven por grado conjunto descendente. Además, el F puede resolver por 3ª disminuida descendente para continuar a tónica. Las resoluciones normales serían al I o preferentemente al V grado.

(En DO MAYOR en el ejemplo)

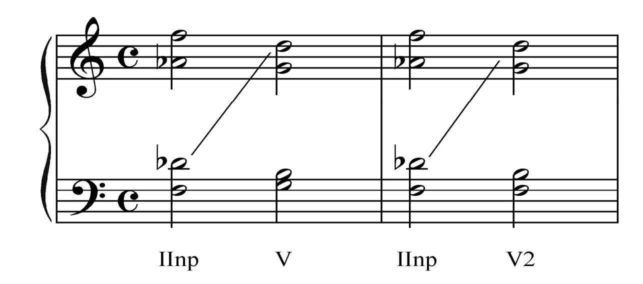


C. Se duplica únicamente la 3ª del acorde.

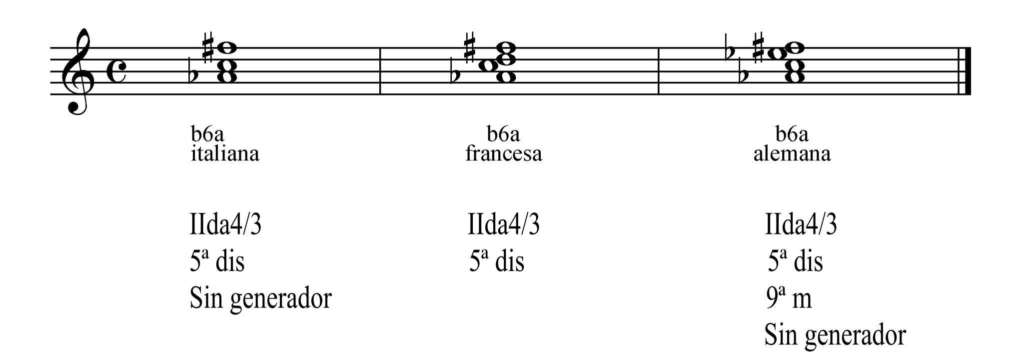
D. Puede emplearse en cualquier estado. Tradicionalmente se empleaba sólo en 6/3.

D. Se permite falsa relación de 8va cuando resuelve a V o V^2 (entre la F del II Np y la 5ª del V)

E. la falsa relación de octava se refiere a un cromatismo que no se desarrolla en la misma voz.



Acordes de 6ª aumentada: Su origen es el II grado dominante auxiliar con 5ª disminuida en 2ª inversión, que se ve claramente en el B6a tipo francesa, el tipo italiana es igual, pero sin generador y el tipo alemana es un II grado con 9ª menor sin generador. **La mejor utilización de este acorde es como un buen sustituto del IV grado en progresión hacia el V grado dominante con o sin 7ª.**



IIda4/3 5ª dis Sin generador	IIda4/3 5ª dis	IIda4/3 5ª dis 9ª m Sin generador

A. Todos estos acordes poseen, respecto a su bajo, 3ª mayor y 6ª aumentada.

B. Se duplica la 3ª.

C. El bajo del acorde puede prepararse por nota común o 3ª descendente.

F. La 6ª aumentada del acorde puede prepararse del acorde anterior por grado conjunto, nota común o 5ª disminuida descendente.

Acordes de 7ª menor con 5ª disminuida: Estos acordes están formados por una fundamental, 3ª mayor, 5ª disminuida y 7ª menor, se pueden construir sobre los siete grados de la escala mayor o menor.

A. En estos acordes, la 5ª disminuida puede permanecer inmóvil por medio de una enarmonización o resolver por cromatismo ascendente, o descendente.

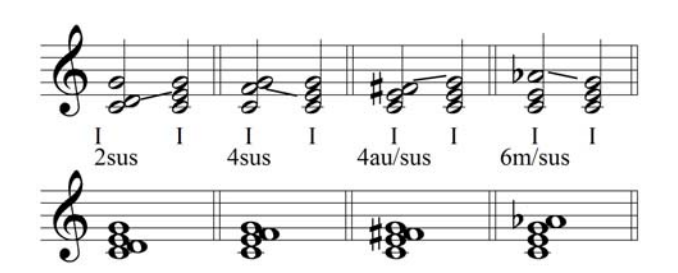
B. Todo acorde de dominante real o auxiliar puede emplearse con 5ª disminuida.

C. Podemos preparar por cromatismo cualquier nota alterada, si el giro prosigue en la misma dirección por grado conjunto.



Acordes con 7ª menor y 5ª aumentada: Podemos emplear modulantemente cualquier acorde dominante con 5ª aumentada que resuelve en cualquier voz por grado conjunto ascendente y puede prepararse del acorde anterior por grado conjunto. **Invariablemente, una modulación, a través de una Dominante con 5ª aumentada, nos llevará de un tono mayor o menor a otro exclusivamente MAYOR.**

Acordes con notas añadidas (suspensiones): Esto se refiere a los acordes que se utilizan incluyendo una o varias, de las notas que servirían como apoyaturas ascendentes o descendentes, a semitono de distancia de las notas reales del acorde. Por ejemplo un acorde de 5ª con una 2ª suspendida en lugar de la tercera normal, (retardo o apoyatura hacia la tercera) o una 4ª también como suspensión (retardo o apoyatura, hacia la tercera), una 4ª aumentada como apoyatura o retardo hacia la 5ª normal, una 6ª menor como apoyatura o retardo hacia la 5ª normal del acorde. Estos acordes se pueden ver también utilizados con todas las notas de acorde normal más las suspensiones



12. Polifonía, contrapunto por especies y de imitación:

Objetivos:

a) Manejar dos, tres y cuatro voces polifónicas mediante el CP por especies.
b) Practicar las técnicas de desarrollo temático.
c) Practicar las técnicas de imitación canónica hasta de dos voces.

Sugerencias de estudio:
Practicar exhaustivamente la construcción de piezas polifónicas a dos y tres voces para conjuntos de cámara. Con desarrollos motívicos e imitaciones libres exactas y no exactas.

Prácticas relativas:
Ejercicios de contrapunto por especies, de contrapunto libre y de imitación canónica a la 5ª y a la 8ª.

Polifonía: Se llama polifonía a la conducción simultánea de varias líneas melódicas. Y llamamos contrapunto (**CP**) a la tecnología que nos permite llevar a cabo lo anterior.

Cantus firmus: Se le llama cantus firmus (**CF**) a una línea melódica que se conforma con figuras de valor igual y que es utilizada en la práctica del contrapunto por especies como apoyo para la construcción de las líneas melódicas contrapuntísticas superiores o inferiores. Es importante observar que las indicaciones generales de construcción de un CF son útiles como base en la construcción de todo tipo de líneas melódicas.

A. Un **CF** comienza y termina en I grado y la penúltima nota corresponde al II grado**.**

B. Existen tres tipos de final para un **CF**: III - II - I / IV - II – I / I - II - I.

C. En la construcción de un **CF** utilizamos intervalos melódicos de 2ª M y m, 3ª M y m, 4ª j, 5ª j, 6ª M y m, y 8ª j.

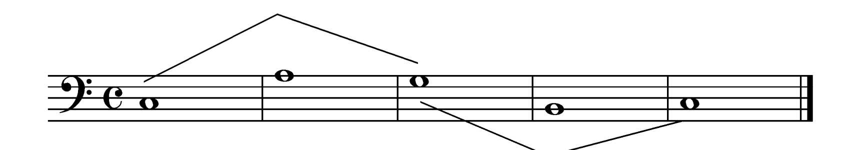
D. A los intervalos anteriores se les clasifica como: Grado conjunto; 2ª, M y m, y como Salto; a la 3ª, o más.

E. No conviene practicar dos o más saltos consecutivos en la misma dirección.

F. No se practica salto de 8ª en la sensible.

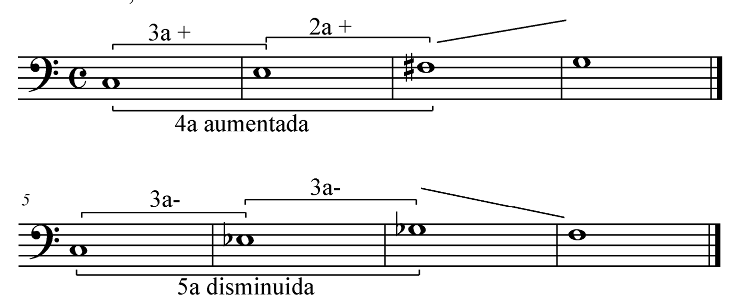
G. No se practica salto de 6ª entre los grados II y VII ó VII y II. (Sugiere la dominante.)

H. Conviene compensar antes y después, todo salto largo. Por movimiento contrario y grado conjunto.



I. Conviene evitar las repeticiones de nota.

J. Si en la suma de dos o más intervalos en la misma dirección se da un intervalo aumentado o disminuido, hay que compensar por semitono diatónico, si se trata de un intervalo aumentado, abriendo y si el intervalo es disminuido, cerrando.



Contrapunto

Un contrapunto es una línea melódica que se contrapone a una o a varias líneas melódicas. En el estudio del contrapunto se utiliza un CF y se estudia en cinco niveles o especies en compás binario y ternario, en forma superior e inferior y será necesario observar estrictamente las reglas descritas para cada una de las especies. Pero hay reglas generales que afectan a todas las especies y que son las siguientes:

A. La separación entre las dos voces (CF y contrapunto) puede ser hasta de doble 8ª.

B. El intervalo de 4ª j se considera como disonancia en el CP siempre que aparezca entre tenor y bajo.

C. Toda 5ª u 8ª justas se deberán manejar en acuerdo con las reglas descritas más adelante.

D. No se practican unísonos durante el transcurso del ejercicio.

E. Es conveniente que el CP tenga la mayor independencia de movimiento posible respecto al CF.

D. En un CP superior conviene que se presente un clímax, como en toda melodía principal

F. Un CP inferior no está obligado a presentar un clímax.

Las 5ᴬˢ y 8ⱽᴬˢ justas, es recomendable:

A. No a distancia menor de un compás gráfico y no en tiempos fuertes consecutivos.

B. Atacarlas siempre por movimiento contrario y por grado conjunto.

C. No 8ª en sonidos sensibles.

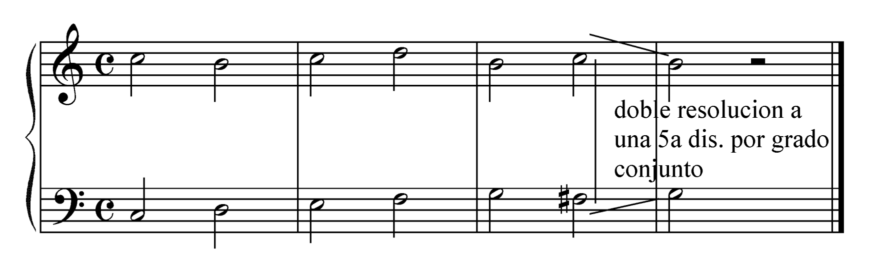
D. Son válidas las 5as paralelas consecutivas cuando una de las 5as es disminuida (o contenga una nota extraña a la tonalidad.)

Las disonancias

A. Toda disonancia debe (concepto clásico) prepararse por grado conjunto.



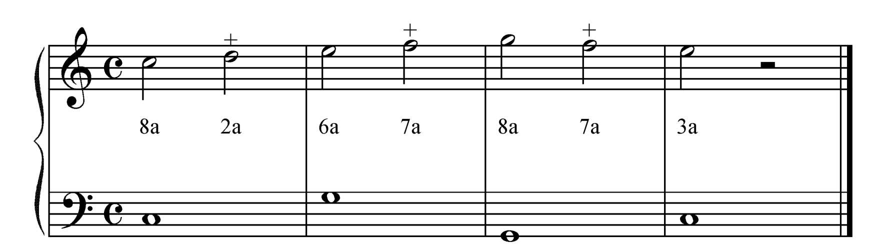
B. Toda disonancia debe resolver por grado conjunto a una consonancia.



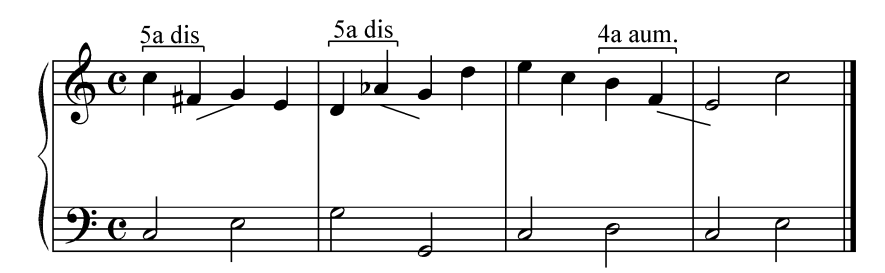
C. La resolución de una disonancia puede diferirse por medio del uso de ornamentos de varios tipos, como apoyaturas, escapadas y retardos.



D. Es conveniente que el primer tiempo de cada compás se considere como nota real.



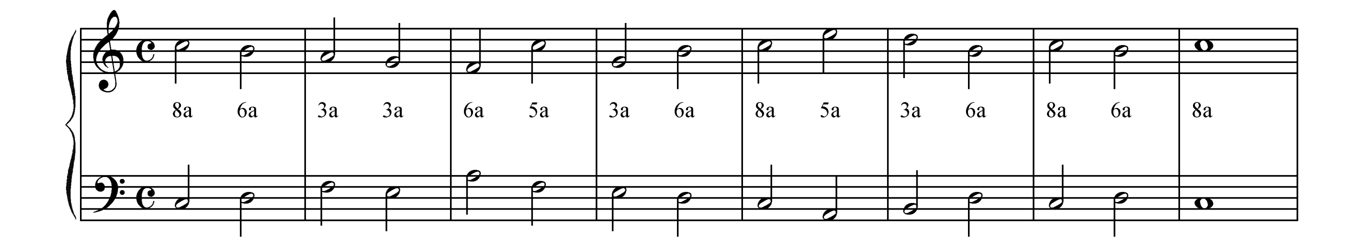
E. Todo intervalo disminuido o aumentado se compensa por grado conjunto, en el sentido de su alteración y/o de su tipo: si es aumentado o # abre y si es disminuido o ***b*** cierra.



Contrapunto por especies

A. 1ª Especie = una nota contra una nota.

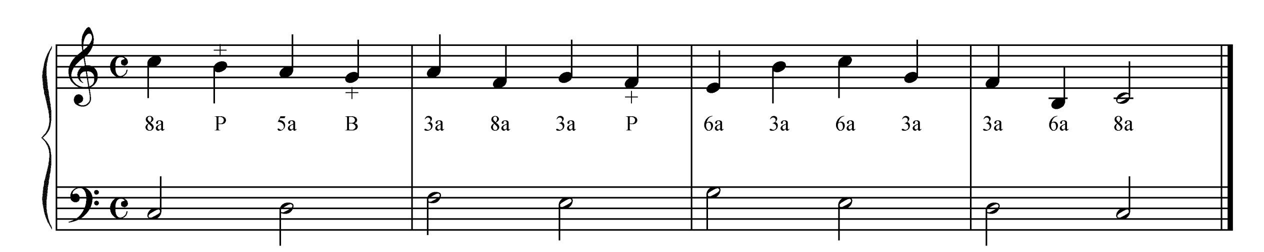
- Con base en un CF, elaboramos una línea melódica con figuras iguales al CF.
- Se deben producir sólo consonancias armónicas.
- Si el CP es superior podemos comenzar con 8ª o 5ª justas.
- Si el CP es inferior, comenzamos con 1ª u 8ª justa.
- Concluimos un CP superior con 8ª y en el penúltimo compás debe surgir una 6ª M
- Un CP inferior, concluye con intervalo armónico de 8ª justa y en el penúltimo compás debe surgir una 3ª m o una 5ª justa.
- No conviene presentar más de dos intervalos armónicos iguales consecutivamente.
- Hay que buscar que el clímax del CP no coincida con el del CF.
- Un CP inferior no está obligado a presentar un clímax.



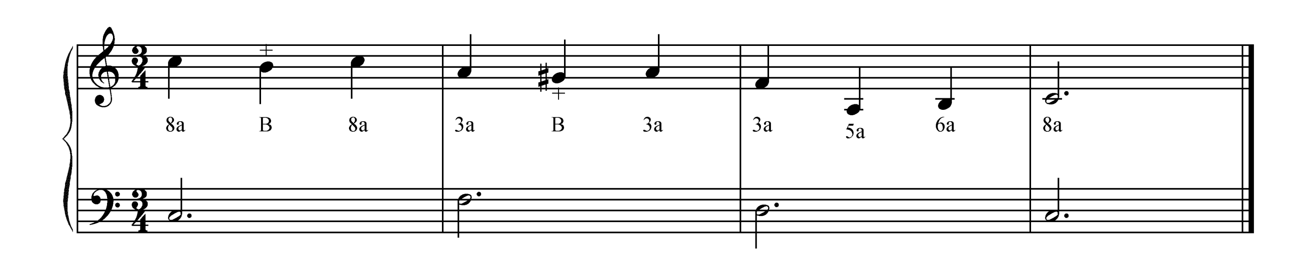
B. 2ª especie = dos notas contra una. (En ternario son tres contra una).

- En binario y ternario, Primera nota de cada compás, consonancia armónica.
- Las Notas en (tiempo débil) puede ser consonancia ó disonancia de paso ó bordado.
- Podemos utilizar las alteraciones derivadas de los bordados
- Los dobles bordados deben terminar en tiempo fuerte
- En las 8ª por movimiento directo mejor si la voz superior va por grado conjunto

Binario



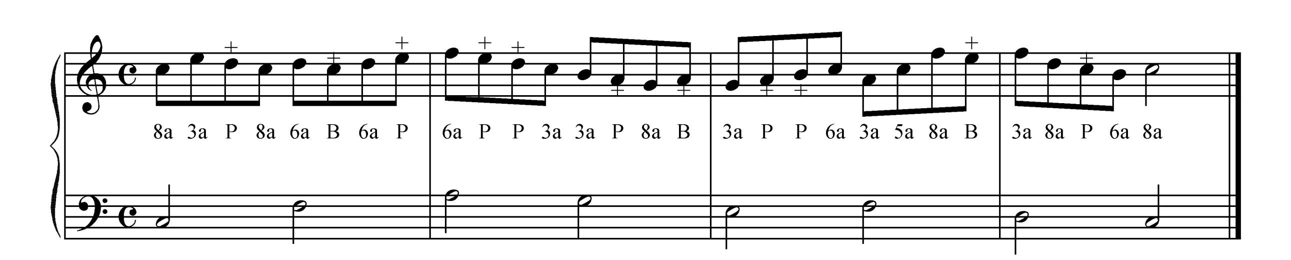
Ternario



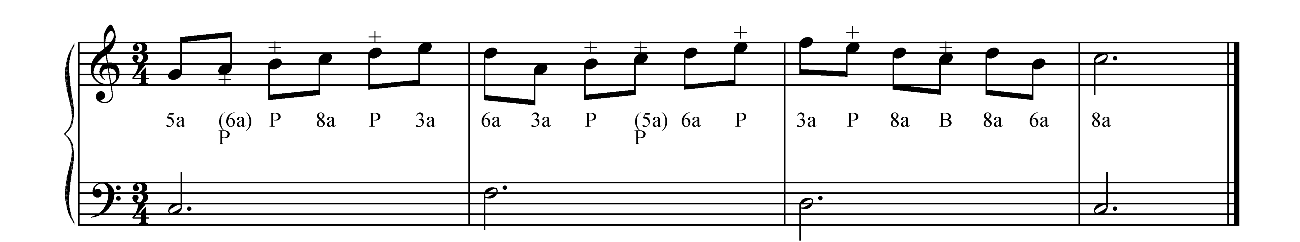
C.-3ª especie = Cuatro notas contra una. (En ternario son seis notas contra una.)

- Primera nota de cada compás, debe ser consonancia armónica.
- Las otras notas del compás, pueden ser consonancias o disonancias de paso o bordado.
- Preferible el doble bordado terminando en tiempo fuerte.
- Primera nota, consonancia armónica.
- Los demás tiempos, consonancias o disonancias de paso o bordado.
- En binario, los pulsos 1º y 3er pueden producir consonancias. Todos los cambios de armonía se deben considerar como consonancias

Binario



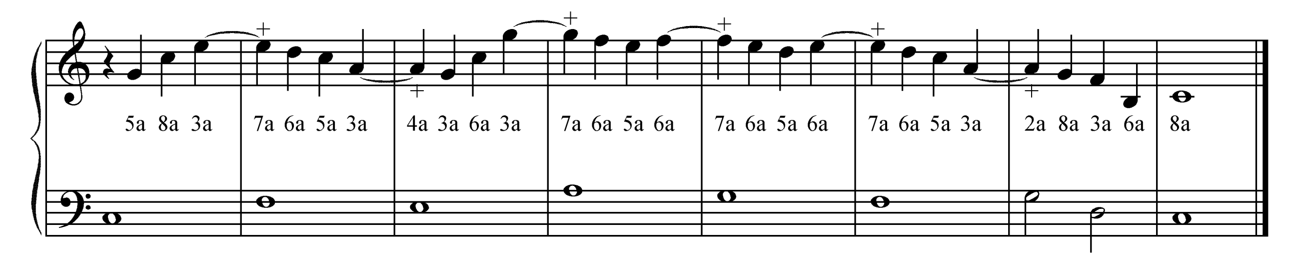
Ternario



D. 4ª Especie = Síncopa/ contratiempo.

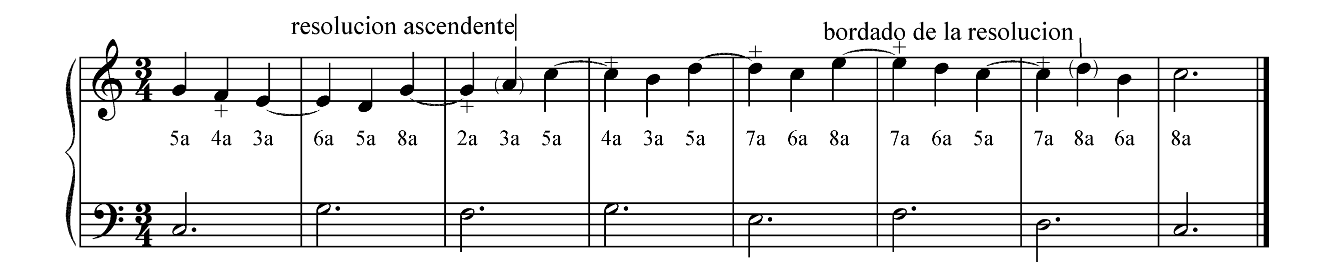
Síncopa: Es el desplazamiento del acento por la prolongación de un tiempo débil al siguiente tiempo fuerte.

- La nota que comienza la síncopa, (tiempo débil) debe ser consonancia armónica.
- La nota que concluye la síncopa puede ser consonancia armónica o bien, retardo de 7ª,4ª, 9ª, superiores o 2ª y 4ª inferiores.
- Los siguientes pulsos del compás, pueden ser consonancias armónicas, o disonancias de paso o bordado.
- Es necesario tener mucho cuidado en no preparar o resolver algún retardo con un sonido que pudiera provocar defectos de 8ª o 5ª con la resolución.
- La naturaleza contra rítmica de esta especie permite las 5ª y 8ª en tiempo fuerte.
- Es posible romper la síncopa en determinados momentos en bien de una mejor marcha.



E. 4ª. Especie ternaria (síncopa / contratiempo)

- El primer pulso debe ser consonancia armónica. (Tiempo que inicia la síncopa) Los demás pulsos, pueden ser consonancias o disonancias de paso o bordado.
- Puede haber también 5ª y 8ª en tiempos fuertes consecutivos.
- Los retardos se pueden resolver en directo o mediante algún ornamento.



F. 5ª especie = Contrapunto libre. (Es la mezcla de todas las especies anteriores.)

- No hay reglas para la utilización de las diferentes especies.
- Si se mezcla la 4ª especie hay que cuidar que los sonidos ligados vayan de igual a igual o de mayor a menor.
- En ternario, todo igual que lo anterior. Las resoluciones a los retardos, son iguales que la 4ª. especie.



Contrapunto de imitación (canónico): Se llama así a la técnica de imitación melódica. Es directa cuando conserva el sentido original de la melodía en contraposición a la imitación por inversión, retrógrada, por aumentación o disminución. Si la imitación conserva exacta la interválica se dice que es real y si la interválica sufre adecuaciones para conservar la tonalidad se dice que la imitación es tonal. Es común que en el transcurso de un canon, éste se rompa para ajustar las voces y dar fluidez o cerrar cadencialmente una frase o sección. Es conveniente practicar los diferentes cánones en forma superior e inferior.

Para elaborar una imitación directa:

A. Se conserva la rítmica y la interválica del antecedente.

B. Puede realizarse a la 1ª (8ª), 2ª (9ª), 3ª (10ª), 4ª, 5ª, 6ª, 7ª.

C. Puede ser a distancia de un compás (imitación por compás) o a mayor distancia (imitación periódica).

D. La última nota de la imitación puede cambiar de valor.

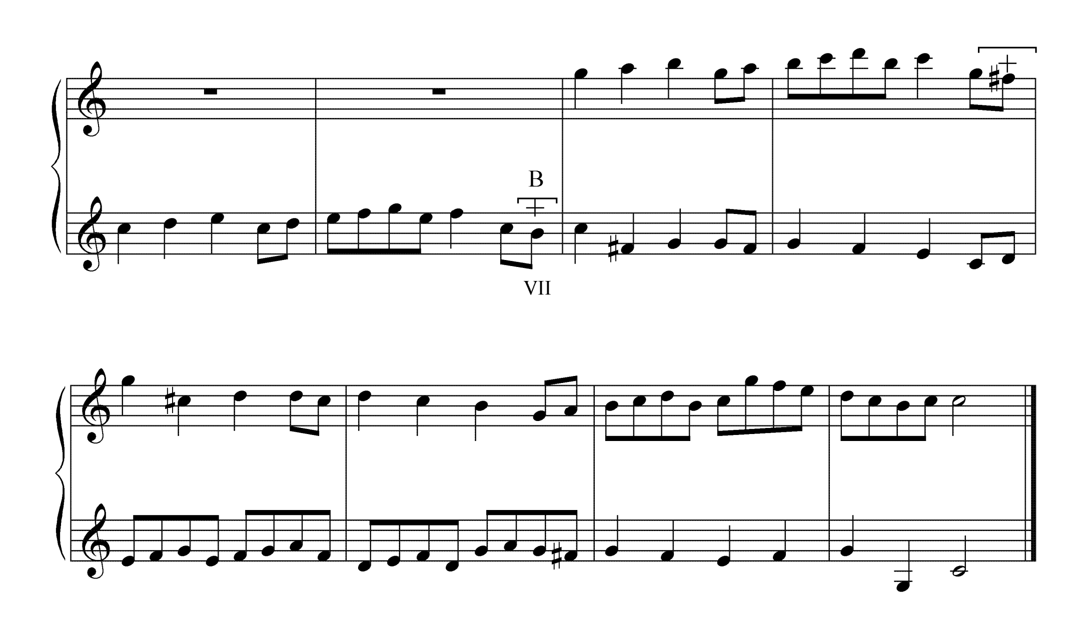
E. El contrapunto libre que acompaña a las últimas notas de la imitación, se llama **coda canónica.**

Canon a la 8ª modo mayor y menor: En este caso es necesario seguir el procedimiento general del contrapunto de imitación, cuidando siempre no provocar defectos de conducción.

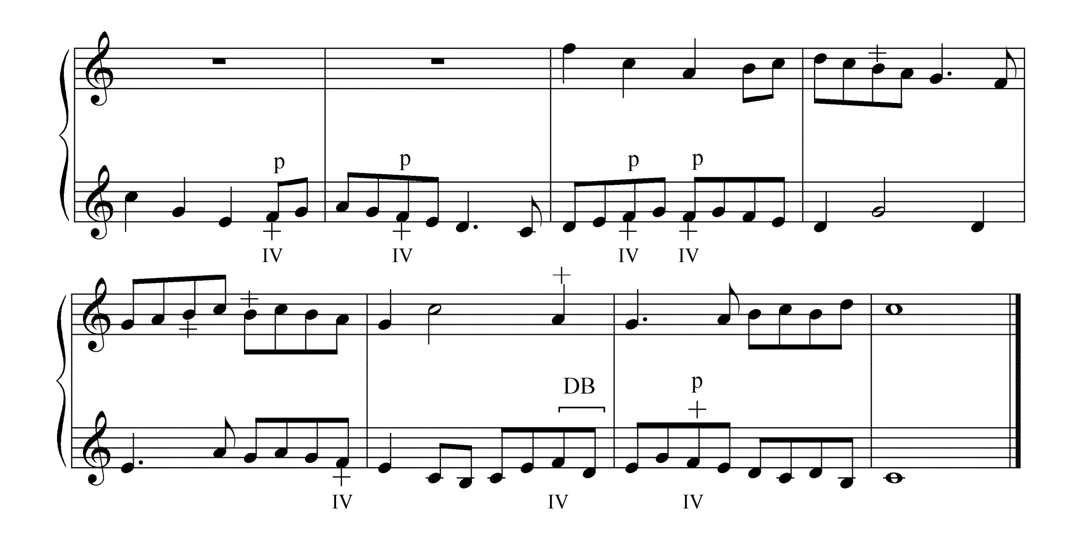
- Se elabora una frase libremente.
- Se imita exactamente esta primera frase y se acompaña con una 2ª frase de CP libre.
- Se continúa con el mismo procedimiento con cada nueva frase libre, cuidando que no se provoquen defectos de conducción, intervalos disonantes no justificados o sin resolver o se sugiera una armonía confusa.



Canon a la 5ª Modo mayor: En este caso debe tratarse como nota ornamental al VII grado del antecedente. Al imitar puede provocar una nueva sensible no deseada.



Canon a la 4ª Modo mayor: En este caso, debe tratarse el IV grado del antecedente como nota ornamental. Al imitar puede provocar una nueva sensible no deseada.

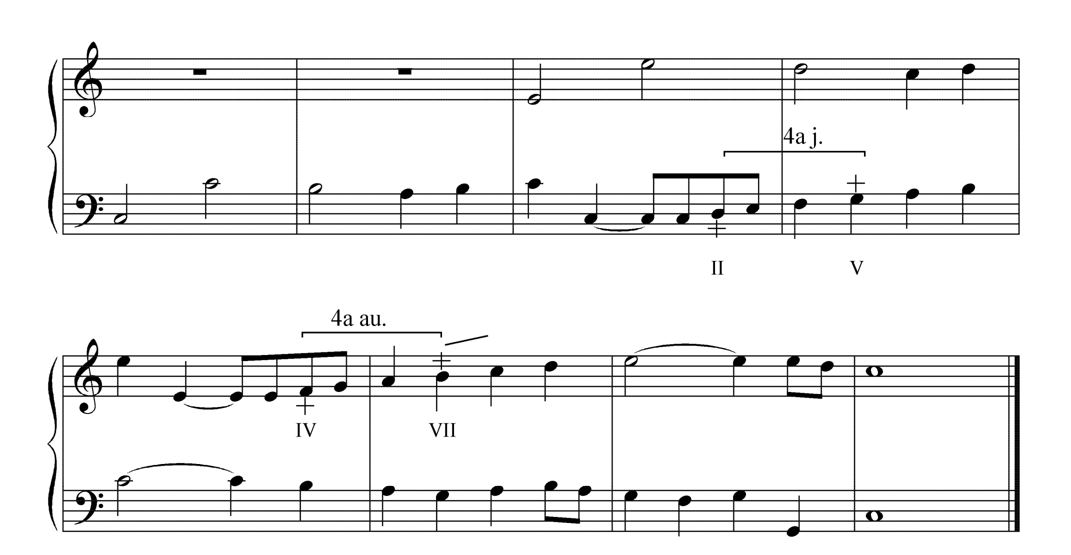


Canon a la 6ª Modo mayor: Es necesario tener cuidado con el intervalo II-VI o VI-II, por ser un intervalo que puede imitarse como justo o aumentado/disminuido y en estos casos tendría que ser compensado.

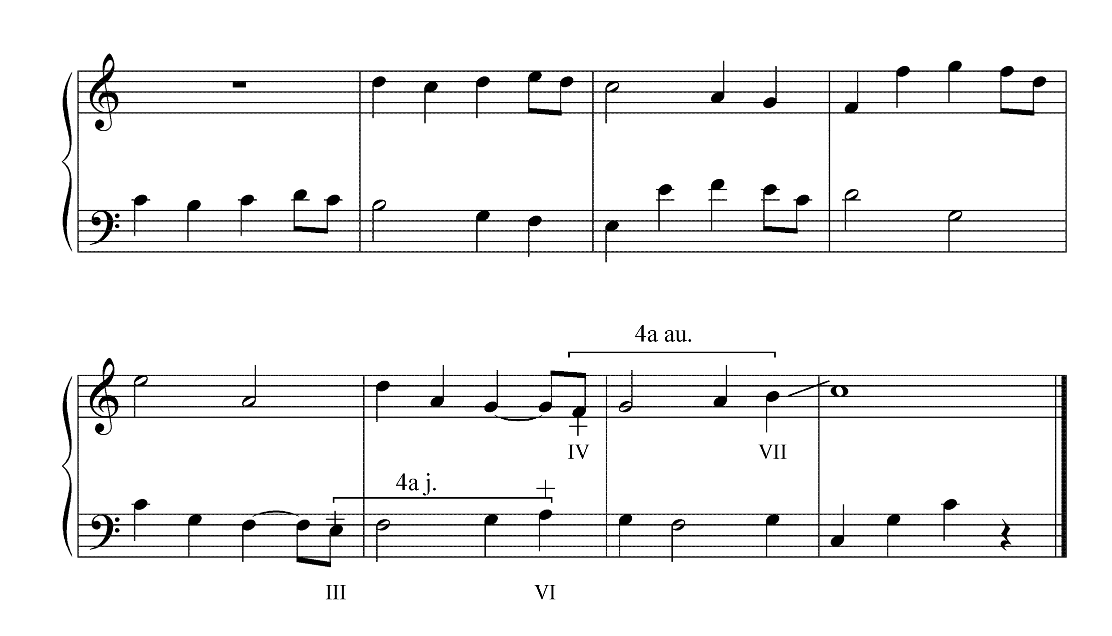
.



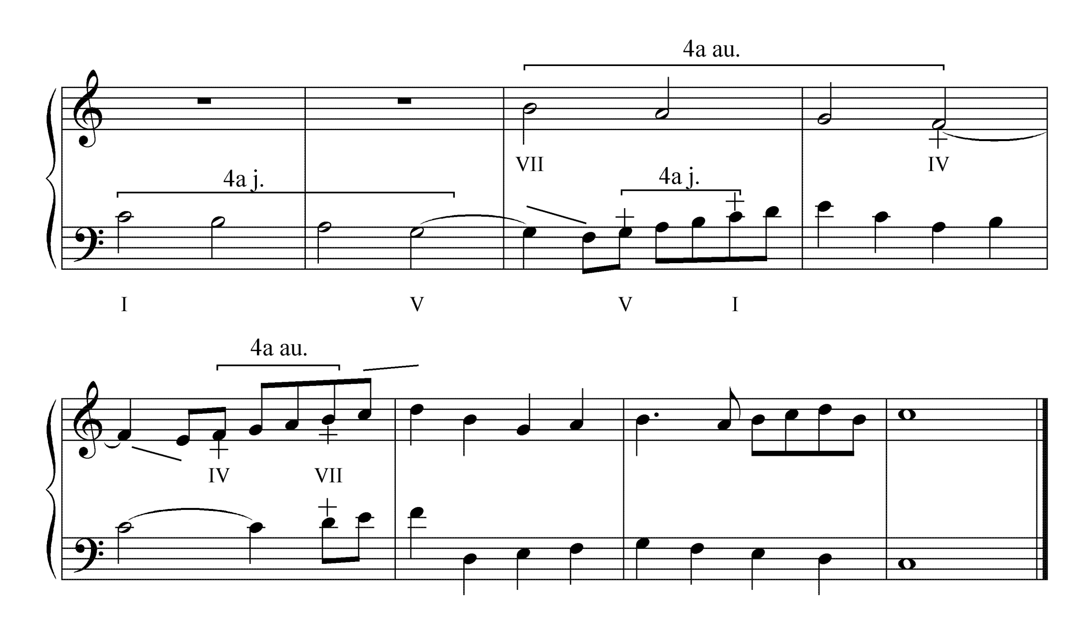
Canon a la 3ª Modo mayor: Es necesario tener cuidado con el intervalo II-V o V-II, por ser un intervalo que puede imitarse como justo o aumentado/disminuido, y en estos casos tendría que ser compensado.



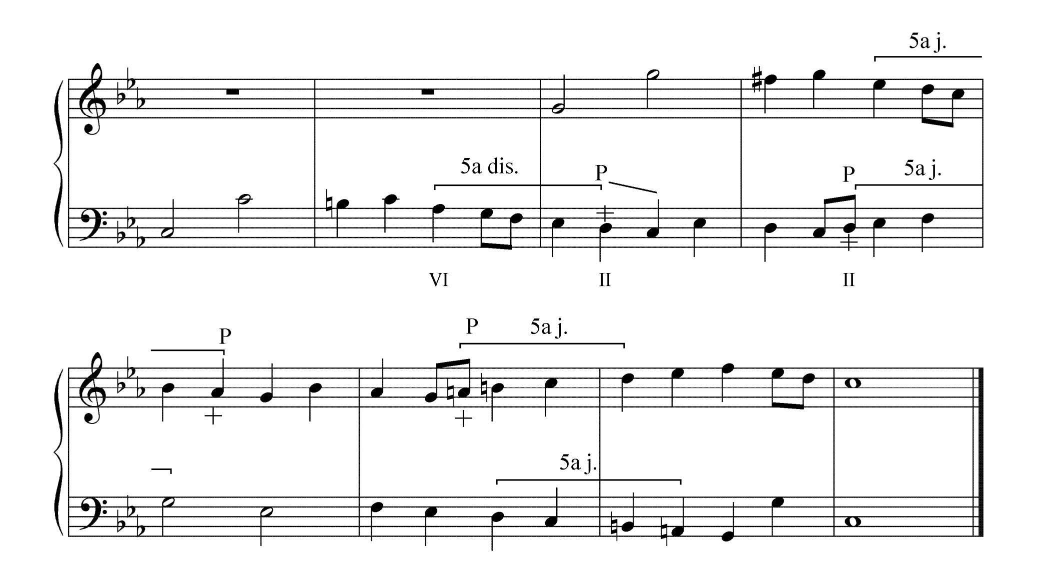
Canon a la 9ª Modo mayor: Es necesario tener cuidado con el intervalo III-VI o VI-III, por ser un intervalo que puede imitarse como justo o aumentado/disminuido y en estos casos tendría que ser compensado.



Canon a la 7ª Modo mayor: Es necesario tener cuidado con el intervalo I-V o V-I. Por ser un intervalo que puede imitarse como justo o aumentado/disminuido y en estos casos tendría que ser compensado.



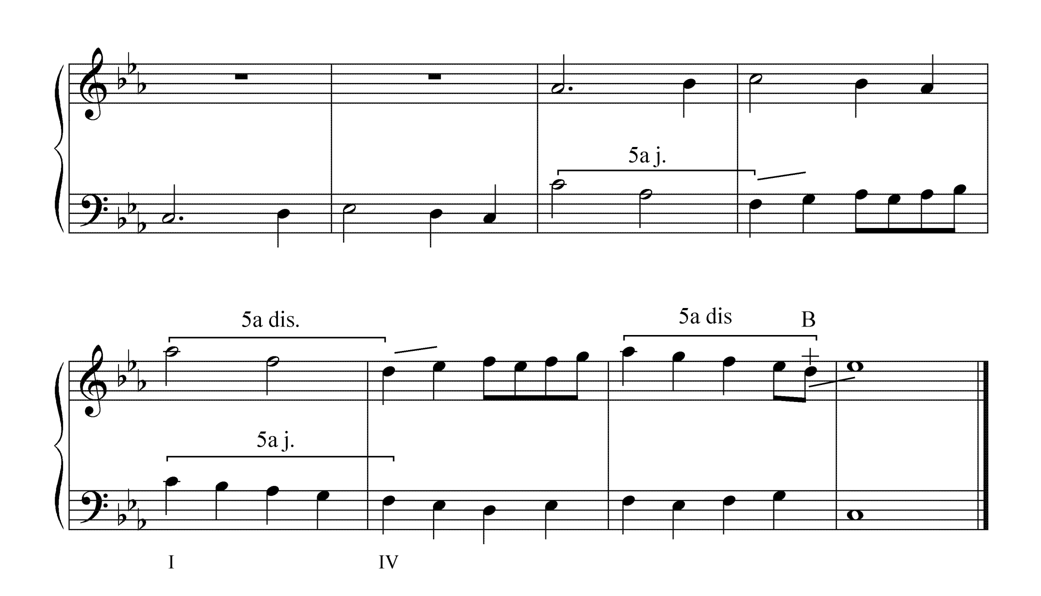
Canon a la 5ª Modo menor: Es necesario tener cuidado con el intervalo II-V o V-II, por ser un intervalo que puede imitarse como justo o aumentado/disminuido y en estos casos tendría que ser compensado.



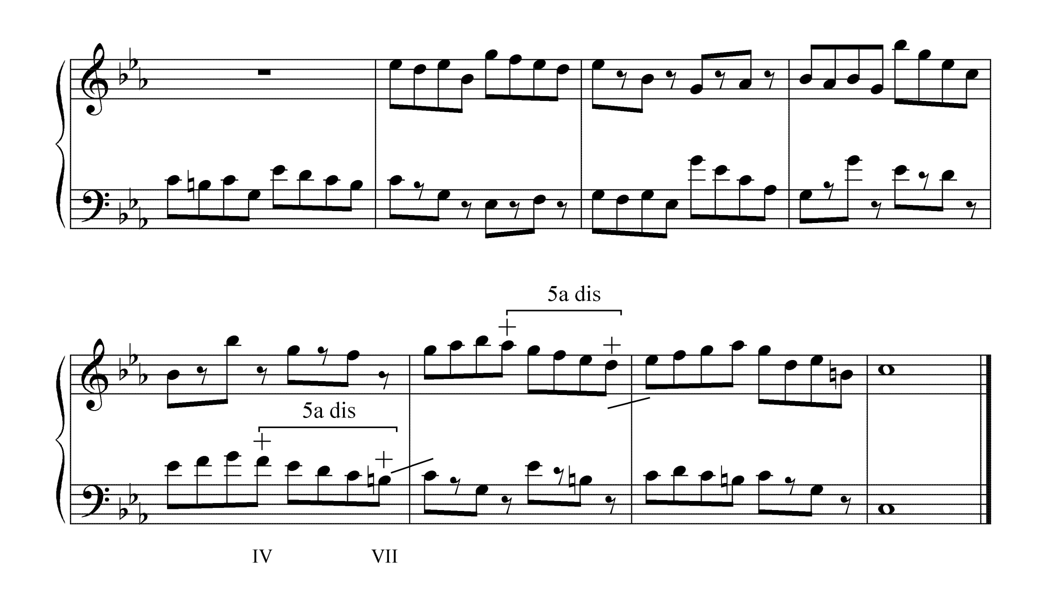
Canon a la 4ª Modo menor: Es necesario tener cuidado con el intervalo III-VI o VI-III, por ser un intervalo que puede imitarse como justo o aumentado/disminuido y en estos casos tendría que ser compensado.



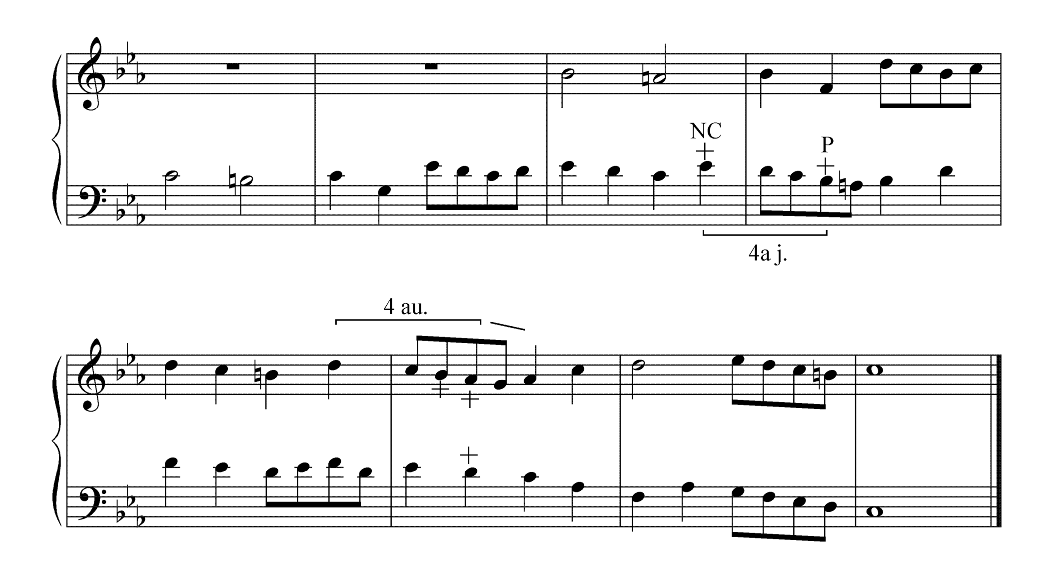
Canon a la 6ª Modo menor: Es necesario tener cuidado con el intervalo I-IV o IV-I, por ser un intervalo que puede imitarse como justo o aumentado/disminuido y en estos casos tendría que ser compensado.



Canon a la 3ª Modo menor: Es necesario tener cuidado con el intervalo IV-VII o VII-IV, por ser un intervalo que puede imitarse como justo o aumentado/disminuido y en estos casos tendría que ser compensado.



Canon a la 7ª Modo menor: Es necesario tener cuidado con el intervalo III-VII, por ser un intervalo que puede imitarse como justo o aumentado/disminuido y en estos casos tendría que ser compensado.



Canon a la 9ª Modo menor: Es necesario tener cuidado con el intervalo I-V o V-I, por ser un intervalo que puede imitarse como justo o aumentado/disminuido y en estos casos tendría que ser compensado.

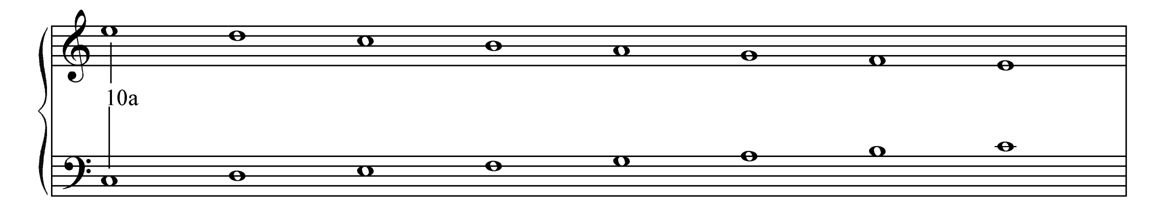


Canon por movimiento contrario (invertido)

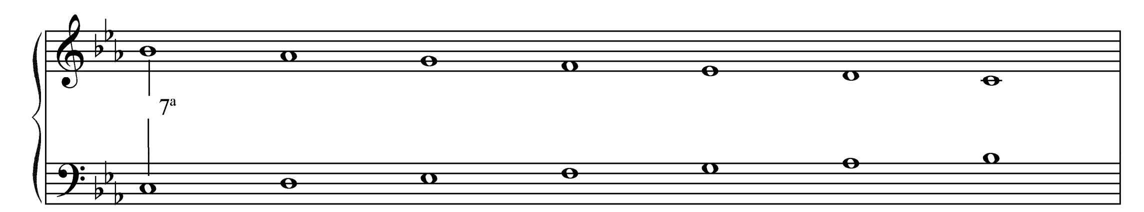
A. El consecuente imita al antecedente en su estructura interválica, pero en dirección opuesta.

B. Hay varios esquemas para tratar este contrapunto:

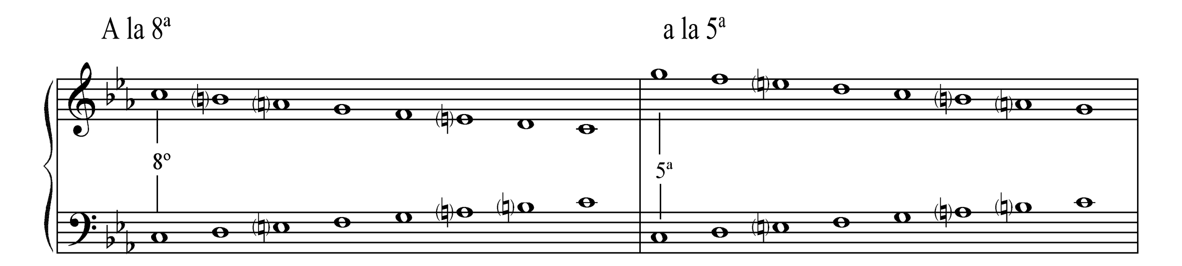
Esquema exacto Modo mayor a la 10ª:



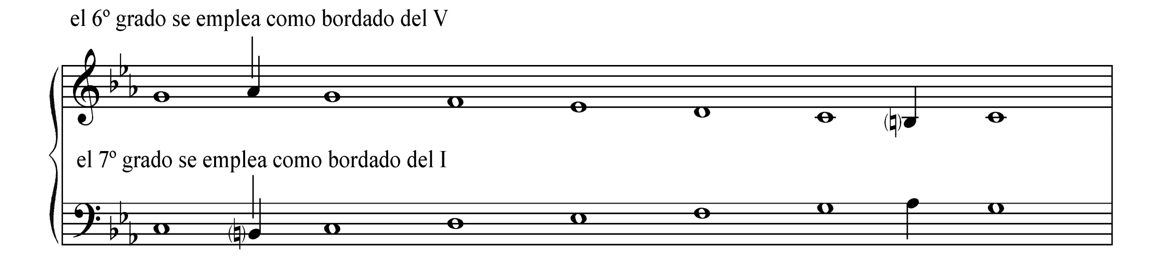
Esquema exacto modo menor natural a la 7ª:



Esquemas libres no exactos para ambos modos:



Esquema especial para el modo menor armónico:



13. Anexos (información complementaria):

Cifrado (tipos de): Se le llama cifrado al sistema de señas o marcas que se utilizan para reconocer cualquier acorde. Este consiste en una cifra que describe los intervalos usados, el grado y las características especiales. Hay varios sistemas de cifrado que son de uso común:

$V^{6/3}$ Esta cifra, significa que se trata del 5º grado (V) y está en primera inversión (6/3). Este tipo de cifrado marca el acorde relacionándolo con el grado de la tonalidad correspondiente.

G/B Esta cifra, significa que se trata del acorde de SOL (sol, si, re) y escrito sobre una nota de bajo SI (B) (la tercera del acorde).

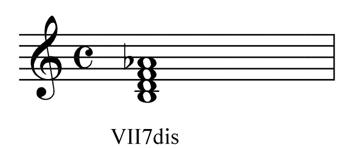
7
5
3 Este tipo de cifrado marca los intervalos que, sobre el bajo, (que es la única nota escrita necesaria), deberán tocarse. Así, esta cifra indica que a partir del bajo deberán tocarse una 3ª una 5ª y una 7ª.

En general estos tres tipos de cifrado son los de uso más extendido. No será extraño encontrar algunas variantes de estos tres tipos generales. En el cuadro siguiente se comparan algunos de los símbolos más usados.

MAYOR	M-(o sin cifra)	Maj.	Ma	Δ
MENOR	m	-	mi	Min
AUMENTADO	Au	+	Aug.	Aug.
DISMINUIDO	Dis.	°	Dim.	°

Acordes de paso y de bordado: Esto se refiere a los acordes que se forman por la coincidencia de dos o tres notas ornamentales paralelas que suenan simultáneamente. El efecto auditivo, sobre todo si se dan en pulso lento, es el de acordes diferenciados pero aún así no alteran la marcha general de la progresión armónica básica.

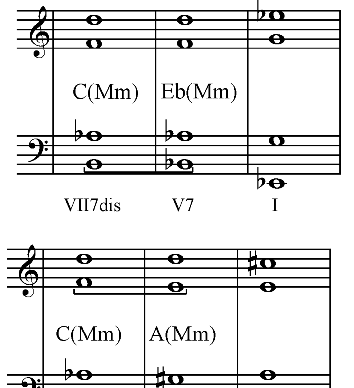
Modulación por medio de acordes de 7ª disminuida: Estos acordes están formados por dos 5ª disminuidas o tritonos y esta característica, aunada a su conformación por 3ª menores, hace que el oido no distinga bien a bien a que tonalidad pertenecen, lo cual les confiere una cualidad única para funcionar como acordes pivote en movimientos modulantes. En el ejemplo se muestra el acorde sobre el VII grado de DO con 7ª disminuida, derivado de la dominante tonal.

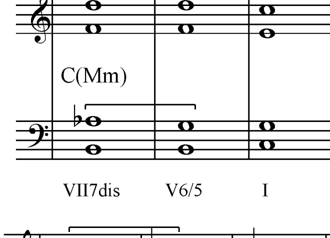


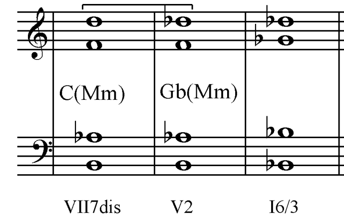
VII7dis

En el ejmplo se muestran las posibles transformaciones cercanas del acorde de VII grado con 7ª disminuida de DO mayor o menor (derivado de la Dominante con 9ª m sin generador) hasta diferentes dominantes con 7ª para luego enlazar a las tónicas de esos tonos que pueden ser mayores o menores.

MODULACIONES A TRAVES DE UN ACORDE CON 7a DISMINUIDA. SE MARCAN LAS NOTAS QUE CAMBIAN EN CADA CASO.







Contrapunto a tres voces

A. Podemos principiar y concluir con un grado completo o incompleto (con duplicación o triplicación). Podemos comenzar con un acorde en 1ª inversión (6/3)

B. No conviene enlazar dos acordes incompletos. Se utilizan en voces superiores, los intervalos reales de 4ª justa, 4ª aumentada y 5ª disminuida.

C. Bien las 5ª y 8ª paralelas entre voces extremas si la voz superior se mueve por grado conjunto.

D. Las 5ª paralelas son menos audibles en voces intermedias.

E. Las 7ª cromáticas resuelven descendentemente y las 7ª diatónicas pueden resolver ascendente o descendentemente.

A. 1ª Especie a tres partes binario: En el contrapunto a tres voces existe ya, claramente explícito, un compromiso armónico, pues en cada incidencia de las tres voces se marca inequívocamente un acorde en muchos casos completo, por tanto hay que tener en cuenta que se pueden provocar inconsistencias armónicas, si se manejan las consonancias en forma contradictoria.

3a	6a	8a	3a	6a	5a	5adis	3a
3a 8a	8a 3a	3a 3a	5a 3a	8a 3a	3a 6a	3a 6a	3a 8a
I	IV (II6/3)	III (I6/3)	V	IV (II6/3)	I6/3	VII 6/3	I

Los dobles cifrados indican la no definición del acorde correspondiente por estar incompleto.

A. Todas las especies a tres voces funcionan igual al anterior. En la mezcla de especies en contrapunto a tres voces conviene mantener en el bajo un CF como práctica.

B. En 4ª especie dentro de las mezclas pueden tratarse las 7ª en acordes de 7ª como retardo

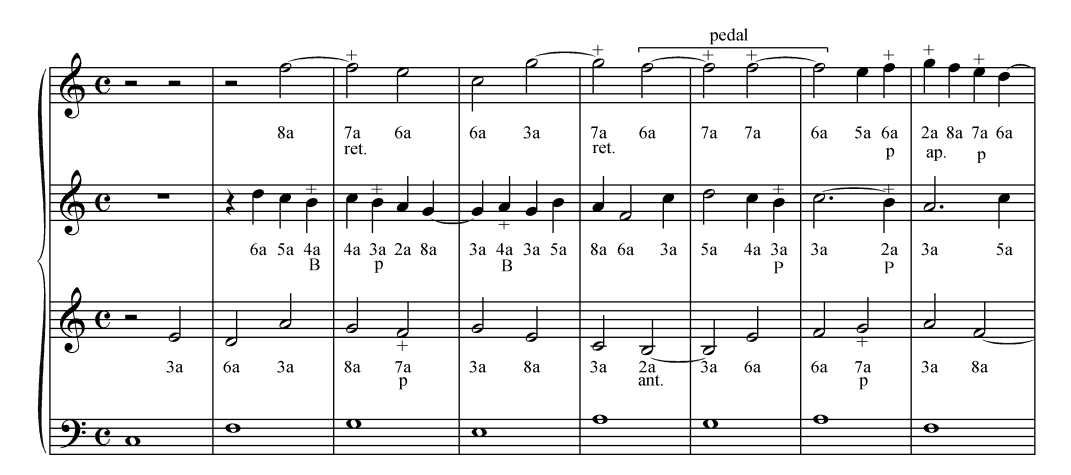
Nota: Es posible mezclar el contrapunto florido con cualquiera otra especie y aun con otra línea de contrapunto florido, pero como práctica conviene mantener un CF en el bajo hasta lograr la soltura necesaria

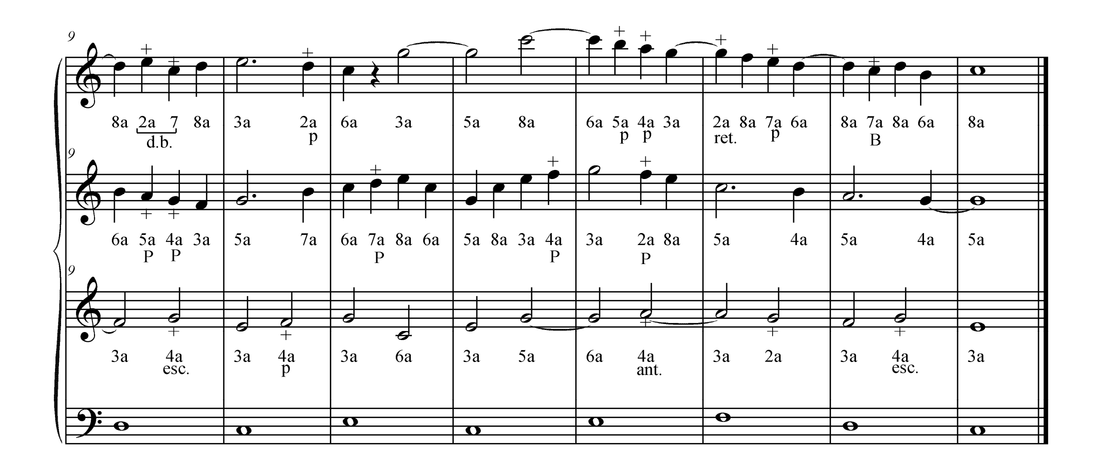
Contrapunto a cuatro voces

A. Podemos comenzar con un incompleto I grado (triplicación de F 3ª o 5ª).

B. Podemos emplear acordes incompletos. Permitido unísonos entre tenor y bajo.

E. Se debe cuidar la compensación melódica y mezclar diferentes especies Por ejemplo:





Uso de la armonía al estilo popular del Siglo XX

A. Lo que genéricamente se ha dado por llamar armonía moderna se refiere al estudio de un sistema práctico de armonización, derivado de la música de jazz y de otros estilos de músicas homofónicas principalmente y que es común a lo largo del siglo XX, apoyado por el poderoso mercado de la música popular. Estas técnicas de uso armónico han alcanzado una importancia tal, que es común ver que los estudiantes de música pretendan aprender este sistema de uso armónico pensando que estos estudios de armonización práctica, equivalen a estudiar música, lo cual obviamente es erróneo ya que ésta técnica solo plantea el uso de los acordes como entidades casi independientes de las otras partes funcionales reconocidas de la música quedando fuera de uso el contrapunto, concentrándose fundamentalmente en el manejo de los colores armónicos, de una lógica especial para construir progresiones, además de una lógica melódica de mucha soltura y libertad, derivada de algún estilo específico, que da por resultado una textura musical especializada y característica.

B. Este estudio se centra casi exclusivamente en la investigación, el análisis, y la práctica intensiva de las progresiones armónicas, para lograr el color armónico más atractivo, novedoso o sorprendente para acompañar cualquier tipo de melodía, basándose fundamentalmente en la experiencia auditiva, los esquemas pre-establecidos por el estilo de que se trate y el gusto personalísimo del músico que interpreta o compone. Se puede afirmar que esta práctica armónica sirve fundamentalmente para armonizar lo más variadamente una melodía y no para estructurar periodos musicales o desarrollos de cualquier tamaño.

C. Esta práctica propone, además, el uso de la improvisación melódica, que acatando las características de estilos como el jazz, el blues, el bossanova, la música pop o afro antillana (que obligan al intérprete o compositor a respetar las reglas establecidas para cada uno de estos estilos), deja un margen para manejar la improvisación melódica basada en la elasticidad que ofrece el uso de acordes de 7ª, 9ª, 11ª 13ª y alterados, utilizando como notas reales la mayoría de las notas melódicas posibles.

D. No es competencia de este manual desarrollar los temas relativos a esta práctica por ser muy específica de un estilo preciso de música; sin embargo, es definitivamente importante estudiar el tema personalmente, para enriquecer nuestro bagaje armónico. Sobre todo si se piensa en interpretar o componer sobre alguno de los estilos musicales ya comentados.

Diferentes tipos de melodía: Una melodía es una sucesión de notas que expresa con personalidad propia un mensaje sensible que es posible captar, reconocer y recordar. Cuando se recuerda una pieza, se recuerda la melodía, que es posible definir como bonita, fea, triste, alegre, etcétera. Para efectos musicales, existen diferentes tipos de melodías que se utilizan para diferentes fines. Por ejemplo:

> **A. Melodía principal o tema:** este tipo de melodía tiene tal personalidad que sirve de fundamento melódico a toda una pieza y, en ocasiones, a varios movimientos.
>
> **B. Contra melodía:** Es una línea melódica construida bajo los términos de la compensación melódica que, en contraposición a una melodía principal, sirve generalmente de contraste a esta.
>
> **C. Melodía paralela:** Es una segunda o hasta tercera línea melódica ornamental, construida a partir de notas reales, que sigue a la melodía principal dándole apoyo armónico

D. Cantus firmus: este tipo de melodía está asociado al contrapunto como punto de partida para la elaboración de otras líneas melódicas. Esta línea normalmente utiliza notas de valor igual.

E. Tonada: se denomina así a un tipo de melodía que puede repetirse fácilmente; de frases regulares, tiene una fuerte tendencia a cerrar en tónica, no necesita ningún tipo de desarrollo y es fácilmente recordable. Es el tipo de melodía de la canción popular cantable y/o bailable común en las culturas occidentales.

F. Melodía sinfónica: en contraposición a la tonada, esta línea melódica está construida de tal manera que no necesita cerrar en tónica, por lo cual puede ser tratada con diferentes técnicas de desarrollo. Puede ser más corta que una tonada pero más larga que un motivo.

G. Ostinato (del italiano *Obstinado*): se trata de una corta sección melódica que se repite indefinidamente sin interrupción, de allí la denominación de Ostinato. Cuando la línea de ostinato se realiza en el bajo, se llama Basso ostinato (del italiano *Bajo obstinado*). Sobre una línea de este tipo se construyen piezas como el pasacalle o la chacona.

H. Melodías de enlace (o de puente o de extensión): este tipo de melodías se construye a partir de varios motivos o de variantes de melodías temáticas y sirve para la construcción de puentes o extensiones para unir, completar o extender secciones o periodos. Cuando entre dos secciones de diferente tema se construye un puente con material de ambas, se logra una transición tan suave y lógica que es difícil definir dónde termina una y dónde comienza la siguiente. En material de este tipo son muy utilizadas las secuencias armónicas y melódicas. El uso de variantes motívicas y/o temáticas es lo que logra dar el parecido de este material con las partes que se quieren unir

Escalas modales (**Modos eclesiásticos**): Se les llama así a las escalas que durante la Edad Media fueron utilizadas por la liturgia católica y que durante el papado de Gregorio Magno fueron definidas como se conocen actualmente, derivándolas de los antiguos modos griegos. Bástenos saber, para fines prácticos, que cada uno de ellos suena diferente en virtud del diferente orden de los tonos y semitonos que los conforman. Los actuales modos mayor y menor natural corresponden a los modos Jónico y Eólico, respectivamente.



Armónicos naturales. Son aquellos sonidos complementarios que forman parte inherente de un sonido cualquiera y que hacen posible distinguir los diferentes timbres de voces, instrumentos y ruidos. Hay que considerar que en la naturaleza no existe ningún sonido puro, es decir, sin armónicos; la mezcla en diferente proporcionalidad de los armónicos es lo que produce el timbre característico de cualquier sonido.

A continuación, véase la serie de armónicos desarrollados (hasta el número 24) a partir de un DO[3] generador.

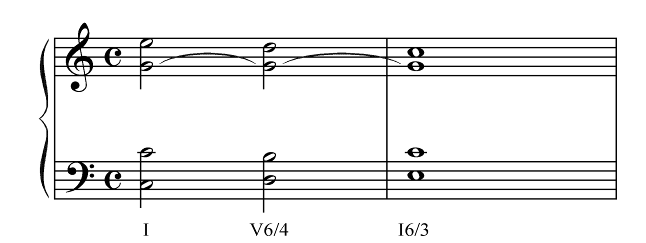


Uso tradicional de una segunda inversión: Por la calidad del intervalo de 4ª que aparece en las 2as inversiones, (entre bajo y tenor) éstas se han manejado preparándolas y resolviéndolas como cualquier disonancia. Sin embargo, se pueden encontrar ejemplos en los que no se prepara el bajo de una 2ª inversión. Tradicionalmente se han usado las 2as inversiones, principalmente en los dos siguientes casos: c**adencia ampliada** y en los **acordes de paso**.

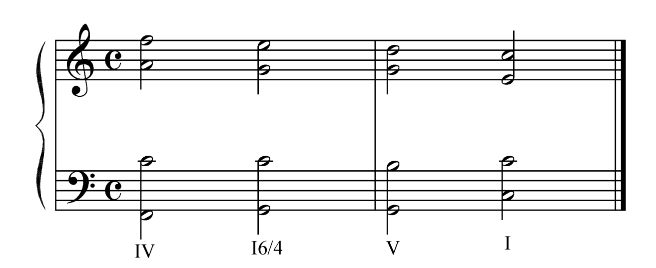
A. Acordes de paso: son acordes en 2ª inversión que están a una 4ª descendente (sus fundamentales) de distancia del acorde al cual enlazan desde su estado fundamental a su primera inversión o viceversa. Pueden utilizarse con o sin 7ª.

[I – V$^{6/4}$ – I $^{6/3}$] [II – VI$^{6/4}$ – II$^{6/3}$] [III – VII$^{6/4}$ – III$^{6/3}$] [IV – I$^{6/4}$ – IV$^{6/3}$]

[V – II$^{6/4}$ – V$^{6/3}$] [IV – III$^{6/4}$ – VI$^{6/3}$] [VII - #IV$^{6/4}$ – VII$^{6/3}$]



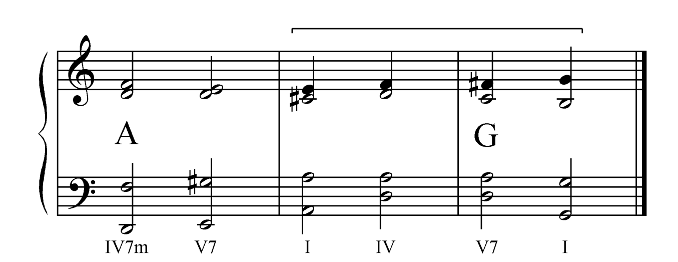
B. En la cadencia ampliada: el bajo en 6/4 se prepara por grado conjunto y en este caso se mantiene como nota común de la fundamental del V grado.



Modulación cromática: Es posible una modulación cromática a las tonalidades a las cuales se pueda acceder al VII grado (modulación ascendente) o al VI grado descendido (modulación descendente) con cualquier sonido del antecedente que forme cromatismo con estas notas.

A. Modulación cromática ascendente: se desarrolla a través del VII grado (sensible) de la nueva tonalidad.

- Se busca la nueva sensible.
- Se le hace provenir de cromatismo ascendente.
- Debajo de la nueva sensible se emplea acorde de V o VII.
- Además del paso modulante, puede surgir otro cromatismo que produzca con el primero, 3ªs. ó 6ªs. paralelas o movimiento contrario entre sí.

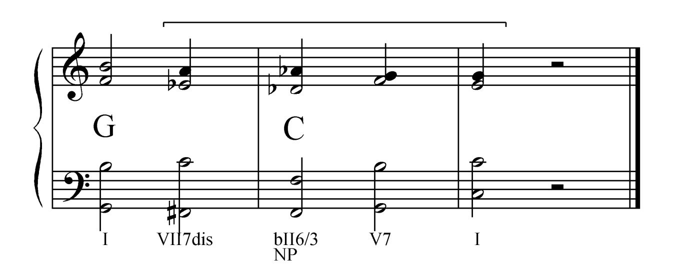


B. Modulación cromática descendente: se desarrolla a través del VI grado descendido de la nueva tonalidad.

- Descendemos cromáticamente el nuevo VI grado.
- Lo hacemos provenir de cromatismo descendente.

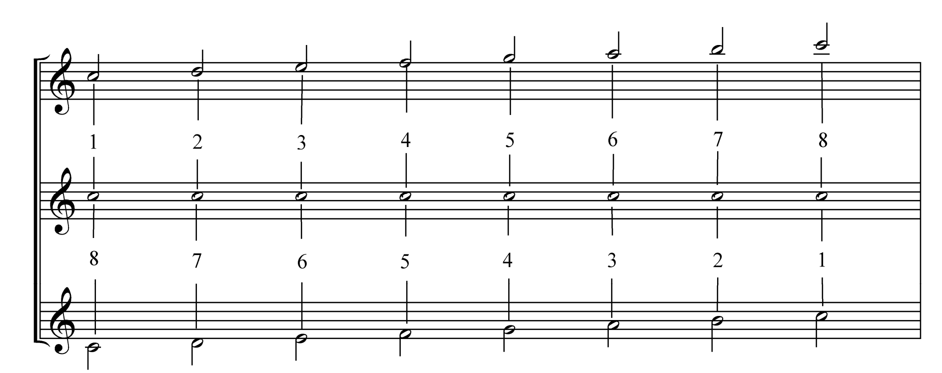
- Debajo de la nueva alteración cromática descendente podemos emplear cualquier acorde afectado por el VI grado Alterado descendentemente que pueden ser: $II6^{/3}$, $II^{6/5}$, II^{2}. VII^{7}, $VII6^{/5}$, $VII6^{/3}$, VII2, V9, IVm, $IVm^{6/3}$, $II^{7(5dis),}$ $BVII^{7}$, bIIM6/3.

- A continuación se va al acorde de Dominante del consecuente.



Modulación por confrontación: Este tipo de modulación tiene como característica lo intempestivo. Es muy efectiva por sorpresiva y debe utilizarse con toda contundencia. Siempre será mejor si se abandona la tonalidad antecedente en el I grado tonal y se llega al consecuente también con el I grado tonal y es más espectacular entre más lejanas sean las dos tonalidades implicadas.

Contrapunto transferible (esquema): La base de la construcción de una fuga está en el contrapunto transferible a la 8ª y en el contrapunto de imitación canónica a la 5ª y a la 8ª que ya se vio. A continuación se presenta un esquema de contrapunto transferible a la 8ª, que se utiliza para controlar de antemano las inversiones interválicas.



Esquema de fuga (a cuatro voces): A continuación se presenta un esquema formal de una fuga a cuatro voces, con sus partes más representativas, no se incluyen todos los divertimentos y modulaciones que pudiera tener. Actualmente sigue siendo considerada la expresión más compleja del arte polifónico, porque en su construcción es necesario un enorme cúmulo de recursos contrapuntísticos y muchísimo trabajo de elaboración del material temático y motívico.

SUJETO EN TÓNICA = **S.T.** /SUJETO EN DOMINANTE = **S.D.** /SUJETO EN DOMINANTE DE LA DOMINANTE = **S.DD.** /SUJETO EN SUBDOM.= **S.SD.**
SUJETO EN LA DOMINANTE DE LA SUBDOM.= **S.DSD.** /CONTRASUJETO = **C.S.** /CONTRAPUNTO LIBRE = °

El orden en el que entran las voces puede ser como se quiera y en cada periodo temático se buscará un orden diferente para dar variedad.

Soprano	Alto	Tenor	Bajo
S.T.	C.S.	°	°
	S.D.	C.S.	°
		S.T.	C.S.
			S.D.

Puente modulante.
Estos puentes pueden ser necesarios o ser simplemente partes destinadas a dar balance al final de una sección o aún entre sujetos.

1ER periodo de desarrollo o divertimento
En este caso, de tónica a subdominante. puede haber tantos divertimentos como se quiera y pueden ser a diferentes tonos. la costumbre es transitar por los tonos vecinos del tono original mayores, menores y el homónimo.

°	**S.SD.**	C.S.	°
°	°	**S.DSD.**	C.S.
C.S.	°	°	**S.SD**
S.DSD.	°	°	°

2DO periodo de desarrollo o divertimento
en este caso de dominante de la subdominante a dominante del tono original.

°	C.S.	**S.D.**	°
C.S.	**S.DD.**	°	°
S.D.	°	°	C.S.
°	°	°	**S.DD.**

3ER periodo de desarrollo o divertimento
en este caso de dominante al periodo del stretto en tónica

Periodo del stretto
Normalmente con tres presentaciones del sujeto acompañado del contrasujeto y/o de contrapunto libre

S.T.---------------------------------		°	°
°	**S.T**.---------------------------------		°
°	°	**S.T.**---------------------------------	
°	°	°	°

Pedal en dominante
de la extensión que se quiera un pedal puede presentarse en cualquier voz, aunque es común que sea en el bajo.

Coda en tónica
de la extensión necesaria.

La armonía en el Siglo XX: La armonía, a partir de su invención, no ha dejado de progresar y esto es notable sobre todo a partir de la segunda mitad del Siglo XIX, cuando se comenzaron a desarrollar diversos esquemas o sistemas armónicos que han tenido más o menos éxito en cuanto a su utilidad. En el presente curso sólo se comentan como información general, ya que su estudio formal requiere de mucho más espacio. Se recomienda al interesado su estudio especializado, sólo luego de conocer y manejar bien todo lo que se considera tradicional.

A. Uso de la disonancia: por contraste con la historia armónica durante la cual se han usado con restricciones extremas y mucho cuidado las disonancias, a mediados del siglo XIX se comenzó a utilizar la disonancia sin restricciones y su uso en forma libre generó todo un mundo novedoso de situaciones armónicas, llegando ya, en el Siglo XX, a la práctica extrema de no utilizar intervalos consonantes.

B. Escalas no tradicionales: como ya se vio, es posible estructurar muchas escalas diferentes y son mínimas las escalas utilizadas desde el medioevo. Por tanto, parece ser que las escalas no convencionales serían la mayoría. Así pues, esto se refiere al uso de estas escalas no comunes y la creación de todo el sistema alrededor de ellas.

C. Poli tonalidad: ésta es una tendencia de práctica que se dio en los principios del siglo XX. Consiste fundamentalmente en la mezcla de dos o más tonalidades simultáneas, lo cual produce un efecto de incertidumbre tonal y de color armónico muy interesante.

D. Atonalidad: este concepto se deriva de su contrario, la tonalidad; este sistema pretende abolir el sentido de tono, de tónica y de las relaciones armónicas derivadas de un sistema tonal. En este sistema, que investigó y trabajó a fondo el maestro Schöemberg, los doce sonidos de la escala cromática tienen el mismo valor armónico, por lo que también se le llama dodecafonismo.

E. Serialismo: está basado en la formación de una serie o escala que incluye los doce sonidos cromáticos, en un orden tal que están unidos por los once intervalos diferentes que conocemos dentro de la escala sin repetir ninguno. A este ordenamiento se le conoce como serie y a partir de ella se construye un sistema armónico y melódico único y exclusivo, establecido libremente por el compositor. Se maneja con reglas únicas al caso también establecidas por el compositor.

ACORDES TONALES
más comunes

LAS NEGRAS CORRESPONDEN A LAS RESOLUCIONES MAS COMUNES





INSTRUMENTACIÓN
(Nociones)

Nociones de instrumentación

Complementarias al curso de
Técnicas musicales

Posibilidades técnicas de los instrumentos (un estudio más profundo de este capítulo deberá hacerse con base en manuales técnicos especializados). Se recomienda *La técnica de la orquesta moderna,* de Casella y Mortari (Ed. Ricordi).

N°	Instrumento	Ataque	Escalas	Arpegios	Saltos	Cromatismos	Trinos	Efectos especiales
1.	Piccolo	140 x min.	MB	MB	B	MB	MB	Frulatti cuartos de tono.
2.	Flauta	140 x min.	MB	MB	B	MB	MB	Frulatti cuartos de tono
3.	Oboe	120 x min.	MB	MB	B	MB	MB	Cuartos de tono
4.	Clarinete	120 x min.	MB	MB	B	MB	MB	Glissando ¼ de tono frulatti
5.	Fagot	120 x min.	MB	MB	MB	MB	MB	Frulatti Cuartos de tono
6.	Trompeta	140 x min.	MB	MB	R	MB	R	¼ de tono. Frulatti Glissando Sordina
7.	Corno francés	140 x min.	MB	MB	R	MB	R	Bouche cuartos de tono Sordina Glissando
8.	Trombón	120 x min.	B	B	R	R	X	Glissando frulatti sordina
9.	Tuba	120 x min.	B	R	R	B	R	Frulatti Glissando
10.	Violín	200 x min.	MB	MB	MB	MB	MB	Sordina Col Legno Tremolo Glissando Armónicos
11.	Viola	200 x min.	MB	MB	MB	MB	MB	Sordina Col Legno Trémolos Glissando Armónicos
12.	Violoncello	140 x min.	MB	B	B	B	B	Sordina Col Legno Tremolo Glissando Armónicos
13.	Contrabajo	120 x min.	MB	R	R	R	R	Sordina Col Legno Tremolo Glissando Armónicos
14.	Cuerdas en pizz.	80 x min.	B	B	B	B	X	Sordinas
15.	Arpa cromática	120 x min.	B	MB	B	X	R	Glissando (diatónico)
16.	Xilófono	200 x min.	MB	MB	B	B	B	Clusters Glissando
17.	Timbales	200 x min.	X	X	FIJOS	X	TREM.	Glissando cuartos de tono diferentes Baquetas

Tesituras

N°	Instrumento	Transporte-Escritura	Extensión
1.	**Flautín**	Suena una octava arriba, para sonar un RE^{6} se escribe un RE^{5}	
2.	**Flauta transversa**	Sin cambio	
3.	**Oboe**	Sin cambio	
4.	**Clarinete**	Transporta una segunda mayor superior. Para sonar un DO^{5} se escribe un RE^{5}	notas reales
5.	**Fagot**	Sin cambio	
6.	**Trompeta**	Transporta una segunda mayor superior. Para sonar un DO^{5} se escribe un RE$^{5.}$ La extensión hacia el registro agudo depende de la capacidad técnica del ejecutante. Aquí se indica la extensión segura de orquesta.	notas reales
7.	**Corno Francés**	Transporta una quinta justa superior. Para sonar un DO^{5} se escribe un SOL^{5}. La extensión hacia el registro agudo depende de la capacidad técnica del ejecutante. Aquí se indica la extensión segura de orquesta.	notas reales
8.	**Trombón**	Sin cambio. La extensión hacia el registro agudo depende de la capacidad técnica del ejecutante. Aquí se indica la extensión segura de orquesta.	
9.	**Tuba**	Sin cambio. La extensión hacia el registro agudo depende de la capacidad técnica del ejecutante. Aquí se indica la extensión segura de orquesta.	

10.	**Violín**	Sin cambio
11.	**Viola**	Sin cambio
12.	**Violoncello**	Sin cambio
13.	**Contrabajo**	Suena una octava abajo. para sonar un DO^4 se escribe un DO^5
14.	**Arpa**	Se afina inicialmente en DO bemol mayor y se cromatiza con 7 pedales que pueden subir la afinación un semitono o un tono entero. Se le escribe en pentagrama de piano. No puede cambiar de tono muy rápidamente. No hay cambio en la escritura.
15.	**Xilófono**	Suena una octava arriba, para sonar un DO^5 se escribe un DO^4
16.	**Timbales**	Se usa un juego de dos o más timbales con extensión de un poco más de una 4J. Se afinan por medio de pedales y se requiere de unos 20 segundos para cambiar la afinación de cada uno en el transcurso de una ejecución.

Los grupos instrumentales y los elementos de la música.

Melodía	1. Arcos	Este grupo puede lograr la máxima expresividad y flexibilidad con una gran variedad de "toques de arco" o ataques diferentes, Su sonoridad hacia el FFF es limitada.
	2. Maderas	Por la gran diferenciación tímbrica y por ello son los solistas por naturaleza en la orquesta.
	3. Metales	De sonido brillante y poderoso, son muy hábiles para ser tan expresivos como los otros grupos. Son excelentes para los temas heroicos o de carácter brillante.
	4. Cuerdas Pizz	Es un buen recurso para desarrollar melodías tenues, lejanas, ocultas, sugeridas. El pizzicato del grupo entero marcando la armonía y acompañando a las maderas produce un efecto muy bello y claro.
	5. Instrumentos de sonido determinado	Son utilizables solos o como duplicación de los otros grupos, dándoles timbre característico.
Armonía	1. Arcos	Son el grupo más homogéneo. Por su timbre casi igual, el balance es muy bueno y la afinación fácil de ajustar.
	2. Maderas	En este grupo hay que cuidar el balance por la gran diferenciación tímbrica y de tesituras. Es el grupo de más difícil afinación.
	3. Metales	Son excelentes en notas y acordes pedal o en acordes de larga duración, en acentos armónicos. Hay que cuidar el balance respecto a los otros grupos orquestales.
	4. Cuerdas Pizz.	Crean una armonía precisa y de gran efecto rítmico, es excelente para acompañar voz humana o solos de maderas. Acompañando a los metales es necesario cuidar el balance.
	5. Instrumentos de sonido determinado	Tratándose de instrumentos de afinación pre-fijada se producen algunos considerandos. 1°; la afinación de la orquesta se tiene que ajustar a ellos, 2°; es necesario aceptar los posibles desajustes de afinación inherentes a su material o fabricación. Su sonoridad es muy característica.
Ritmo	1. Instrumentos de sonido indeterminado	Este es el grupo experto en ritmo con una variedad casi infinita de aparatos para hacer "ruidos". De hecho, cualquier objeto puede usarse como instrumento en este grupo.

(Ritmo cont.)	2. Instrumentos de sonido determinado	Los instrumentos de este grupo pueden, además de crear una línea rítmica muy clara, “decir” melodías con un carácter especial
	3. Cuerdas Pizz.	Este modo de usar los arcos produce un sonido percutivo y pastoso con la reverberación la redondez de los arcos.
	4. Metales	Son extraordinarios como acentos rítmicos por su precisión en el ataque en cualquier dinámica, no hay que usarlos en demasía pues cansan el oído; conviene pues reservarlos para momentos especiales de clímax o en grandes tuttis y como acentos de color.
	5. Maderas	Todos los miembros de este grupo tienen una forma de ataque que lo hace incisivo y preciso, pero no tienen tanta velocidad de ataque como los otros grupos.
	6. Arcos	Pueden realizar cualquier figuración rítmica, pero suenan con mayor precisión acompañados de percusiones o alientos. De metal o de madera. Las técnicas de arco producen diferentes toques que sirven bien como efectos rítmicos.
Color	1. Maderas	Este es el mejor aspecto del grupo de maderas por su variedad tímbrica, su extensa tesitura y su gran expresividad melódica.
	2. Metales	Tienen poca diferenciación tímbrica, pero como conjunto constituyen un valioso recurso de contraste. Refuerza y se mezcla bien con los otros grupos.
	3. Arcos	A causa de sus timbres tan iguales hay poca diferenciación de color, aunque como grupo es tradicional el colchón armónico de color que se utiliza tanto, suave y amable.
	4. Instrumentos de sonido indeterminado	Un recurso de color muy bueno, aunque se vuelven monótonos y pierden la sorpresa al poco tiempo.
	5. Instrumentos de sonido determinado	De color muy característico, hay que usarlos con parquedad y reservarlos para momentos especiales por los mismos motivos.
	6. Cuerdas Pizz.	Este grupo no tiene grandes recursos de color, suena todos los registros igual adelgazándose más hacia el registro agudo.

Dinámica	1. Instrumentos de sonido indeterminado	En cuanto a dinámica sus posibilidades son muy amplias; de un ***PPP*** al ***FFF***. Este grupo tocando en ***FFF*** tapa a cualquier otro grupo orquestal.
	2. Metales	Del ***PPP*** más tenue al ***FFF*** más atronador, hasta agresivo son un excelente recurso de carácter
	3. Instrumentos de sonido determinado	Este grupo está formado por instrumentos de muy diversa índole, como el piano, los timbales o el xilófono, su manejo dinámico es del ***PPP*** al ***FFF***
	4. Maderas	Excelentes resultados desde el ***PPP*** al ***FFF***, sólo hay que tener en cuenta la tesitura, pues en general a este grupo se le dificulta el ***PPP*** en los registros sobreagudos.
	5. Arcos	Este grupo es de excelente resultado en cuanto a la dinámica, pues van con toda facilidad del más imperceptible ***PPP*** hasta un buen ***FF*** pero no más allá.
	6. Cuerdas Pizz.	Es muy limitada, su diferenciación dinámica mejora si se utiliza el grupo entero de cuerdas es bueno desde el ***PPP*** al ***FF*** únicamente.

El timbre y la disposición de voces

Existan varios criterios para distribuir las voces en un tejido de orquesta. Debe tenerse en cuenta el orden natural de los armónicos; así pues, no es recomendable utilizar intervalos cerrados en registros graves (porque la sonoridad resultante es muy pesada), ni abiertos en los registros agudos (porque se oyen huecos).

1. Doblados	Con esta disposición se logra un timbre muy homogéneo, de buena sonoridad y buen balance, aunque por lo mismo se diluyen los timbres individuales dando por resultado un timbre mezclado.	OBOES / CLARINETES
2. Cruzados	Esta disposición produce una mezcla de timbre homogéneo, aunque la sonoridad resulta un poco desbalanceada porque los extremos sobresalen.	OBOES / CLARINETES
3. Superpuestos	De esta disposición resulta el sonido de los clásicos. Da por resultado un timbre claro en el que sobresalen los sonidos duplicados.	OBOES / CLARINETES
4. Encuadrados	En esta disposición los sonidos de los extremos sobresalen un poco. No todas las combinaciones resultan igual de balanceadas. Es necesario guiarse por las tesituras correspondientes y los timbres parecidos.	OBOES / CLARINETES

Mezcla y duplicación de instrumentos

1. Si se duplica un sonido	Al unísono	= **Fuerza**. Hay que recordar que cualquier duplicación sobresale sola en cualquier voz. Los timbres se mezclan dando por resultado otro timbre
	A la octava	= **Fuerza+Timbre**. La duplicación en octavas es todavía más notoria que los unísonos y el timbre de ambos instrumentos se distingue mejor produciendo un timbre diferente, pero sin perder el color individual.
	A la doble octava o más	A esta distancia es posible que no exista correspondencia entre los registros de los instrumentos participantes o que la mezcla sea muy distante; ejemplo: flautín con fagot. Lo cual dará por resultado un timbre diferenciado, interesante.
2.- Si se ejecuta un…	Solo	Cualquier instrumento es apto para ejecutar un solo siempre y cuando la música esté ubicada dentro de las posibilidades técnicas correspondientes. Conviene utilizar el registro más expresivo que generalmente es el registro medio.
	Intervalo armónico consonante	En una consonancia la afinación debe ser más precisa y el balance es más sencillo. Por tanto, conviene usar timbres iguales.
	Intervalo armónico disonante	En una disonancia la afinación puede ser no tan precisa y el balance debe ser cuidadoso para lograr una buena claridad armónica. Por tanto, si se utilizan dos timbres diferentes se suavizan y con timbres iguales se escuchan más estos intervalos.
	Intervalo armónico justo	En estos casos la afinación es generalmente más precisa que en las otras consonancias, y más importante que en las disonancias, por lo cual es mejor utilizar timbres iguales.

1. La mezcla puede ser: contrastante, con instrumentos de timbre diferente; o complementaria, con instrumentos de timbre parecido.

2. Los participantes en una mezcla deben actuar dentro de una tesitura correspondiente unos de los otros para evitar desbalances. Hay que recordar que todos los instrumentos en general, suenan más pastosos y llenos en el registro grave, más ligeros y transparentes en el registro medio y más brillantes y desafinados (algunos de ellos muy notoriamente) en el registro agudo.

3. Si se ejecutan las disonancias con el mismo timbre sobresalen, reforzándose, y con timbres diferentes se suavizan. Lo mismo ocurre con las consonancias.

4. Las consonancias requieren de una afinación más precisa que las disonancias que tienen un rango mayor de desafinación soportable. Dos instrumentos iguales afinan mejor que dos diferentes y entre más abierto es un intervalo es menos audible una desafinación y más importante el balance sonoro.

Rango dinámico de los grupos

Arcos	De ***PPP*** a ***FF***
Maderas	De ***PPP*** a ***FFF***
Metales	De ***PPP*** a ***FFF***
Percusiones	De ***PPP*** a ***FFF***

Consejos útiles sobre orquestación (Rimsky-Korsakov)

1. A un trozo dado una orquestación igual.
2. Si hay un cambio de color o de dinámica, mejor que éste corresponda a un cambio de pasaje.
3. Conviene hacer contrastar un pasaje con el anterior y el posterior.
4. No basta querer, hay cosas que conviene no hacer.
5. A mayor simplicidad del material, mayores posibilidades de orquestación.
6. Hay algunos recursos para darle variedad de orquestación a un mismo trozo.
    - Transporte a otro tono
    - Transposición a la octava superior o inferior
    - Duplicaciones a la 8va superior o inferior
    - Introducción y/o cambio de los detalles melódicos accesorios, ornamentaciones y contra cantos acompañantes de las líneas principales
    - Cambio de dinámica y/o carácter
    - Cambio de timbres y/o tesituras u orden de las voces
7. Gran tutti a aquel en el que participan los cuatro grupos orquestales completos.
8. Tutti es aquel en el que participan tres grupos orquestales.
9. Los tuttis convienen, sobre todo en el forte.
10. Cualquier tipo de mezcla interna en cualquiera de los grupos es segura.
11. La mezcla entre metales y arcos tiene el riesgo de desbalance, por lo que es necesario tratarla con mucho

cuidado.

12. En la mezcla entre maderas y arcos sobresale el color de las maderas con el carácter de los arcos.

13. La mezcla entre maderas y metales es delicada, ya que predomina el carácter de los metales, lo que obliga a cuidar el balance. Esto se logra asignándoles a las maderas un rango mayor de dinámica.

14. Es recomendable tener siempre en cuenta los cambios de color que tienen los instrumentos todos con los cambios de registro o de cuerda.

15. Las disonancias son más suaves con timbres diferentes.

16. Las consonancias es mejor tratarlas con timbres iguales.

17. Si la disposición de las voces está bien hecha y hay una buena conducción de las mismas, será más fácil y clara la orquestación aun si es necesario introducir duplicaciones extras.

18. Cuando las voces se mueven en disposición cerrada, hay menos problemas de mezcla.

19. No suenan bien las voces superiores soprano, alto y tenor (de cualquier cuarteto a cualquier altura) si se dejan huecos entre ellas. Si el tejido orquestal se abre, conviene introducir voces extras y quitarlas cuando el tejido se cierra.

20. Hay que cuidar siempre la correspondencia de las tesituras de los instrumentos que actúan juntos.

21. Los efectos de eco se pueden lograr con sordinas, contestando con un timbre más débil o alejando al instrumento que contesta.

22. Las notas de pedal en cualquier voz, sobresalen solas.

23. La figuración melódica es mejor a la octava superior o inferior de sus notas reales y mejor con timbres diferentes.

24. Si la figuración es en el mismo registro, es mejor si se realiza con un timbre diferente.

25. La duplicación a la octava superior de cualquier voz la resalta aún usando timbres suaves.

26. Al pensar en compensaciones dinámicas hay que tomar como parámetro, la dinámica de los metales.

27. La mezcla de metales y arcos es mejor si uno de los dos grupos se mueve y el otro permanece menos móvil.

28. De los metales es el corno el que empasta mejor con los arcos.

29. Al cambiar una línea melódica de un instrumento o grupo a otro, conviene enlazar la última nota de uno con la primera del otro.

30. El crescendo se puede lograr, ya sea por medio del aumento gradual del volumen propio de cada instrumento o bien mediante la adición de más instrumentos en el transcurso.

31. El diminuendo se puede lograr por medio de los efectos contrarios a lo anterior.

32. Siempre es mejor respetar el orden natural de los armónicos. (Abierto abajo, cerrado arriba).

33. En cualquier caso es mejor una orquestación clara y sencilla.

34. Es más claro tratar las dobles y triples figuraciones si se instrumentan con timbres diferentes.

35. Los glisandos, trémolos, trinos, grupettos etc. Usarlos poco, pues pierden la sorpresa y la frescura pronto.

36. Las percusiones suenan mejor si son acompañadas por una línea melódica de cualquier grupo.

37. Bombo+platillo+tarola (redoblante) en FFF logran tapar a cualquier grupo orquestal.

38. El oído se cansa más rápidamente con: 1° percusiones, 2° maderas, 3° metales, arpa, cuerdas en pizz. 4° con instrumentos en solo y arcos.

39. Conviene callar un timbre durante un tiempo para que su retorno sea muy notorio y refrescante.

40. Para acompañar una voz humana siempre es mejor una orquestación ligera.

41. En cualquier relación orquesta-solista, mientras más compleja una parte, más sencilla la otra.

42. Sólo se puede orquestar bien lo que está bien compuesto.

43. Los trémolos de las percusiones, además de acentuar, obscurecen.

44. Cuando es necesario duplicar una voz humana suena mejor a la octava superior o al unísono.

45. La voz humana pierde fuerza y precisión en los extremos de su tesitura, en dado caso conviene duplicar.

46. De las percusiones, sólo el triángulo acompaña bien a la voz humana.

47. Al acompañar coros aun mixtos y grandes, debe recordarse que la orquesta tiene más fuerza sonora.

48. Con voces humanas en dueto, trío o cuarteto, conviene duplicar para asegurar una buena afinación.

49. Por la tendencia natural de los cantantes a hacer rubatos, conviene duplicarlos siempre que se quiera asegurar un tempo preciso.

50. Hay que escoger tonalidades que sean fáciles para la mayoría de los instrumentos de la orquesta y pensar en los instrumentos transpositores primero.

51. La sencillez es el mejor concepto en orquestación.

Balance sonoro

1.	Fuerza sonora de cada instrumento	Cada instrumento tiene una construcción específica que da por resultado sus muy intrínsecas capacidades de movimiento y de sonoridad.
2.	Tesitura en la que cada instrumento funciona	Ya se habló de la importancia especial que Rimsky-Korsakov da a respetar la tesitura correspondiente entre instrumentos.
3.	Mezcla de los timbres	Este es el aspecto principalísimo de la orquestación. Teóricamente cualquier instrumento puede mezclar bien con cualquiera otro; sin embargo, cada compositor tiene su muy personal catálogo de combinaciones. Es muy útil estudiar las partituras de los grandes orquestadores (Tchaikovsky, Ravel, Rimsky, Stravinsky, Chabrier, Mahler, etc.) para copiar literalmente sus combinaciones instrumentales y los detalles de éstas.
4.	Plano sonoro (altura), duplicaciones entre voces.	Por naturaleza las notas colocadas en voces extremas (soprano y bajo), los pedales y cualquier tipo de duplicación sobresalen.
5.	Contrastes en movimiento y carácter	El plano general de un trozo musical da un contexto sonoro que tiene un carácter específico, cualquier inclusión de un carácter o textura diferente se nota por sí solo.

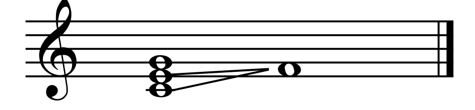
1 metal = 2 maderas = 8 arcos

Tlaxcala, abril de 2009
Xavier Quiñones Solís
2ª edición Tlaxcala 2014
Xavier Quiñones Solís

A continuación se sugieren las tendencias más comunes de resolución o de atracción en los acordes típicos más utilizados. Esto condiciona el enlace de cada uno a los acordes específicos que contienen las notas de resolució marcadas..

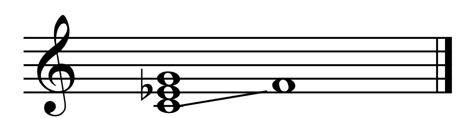
ACORDE MAYOR

1- LA F VA A LA 4a ASCENDENTE
2- LA 3a RESUELVE POR SEMITONO ASC.
3- LA 5a ES LIBRE



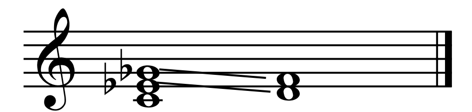
ACORDE MENOR

1- LA F ES LIBRE AUNQUE TIENDE A SUBIR A LA 4a SUPERIOR POR SU PARECIDO AL ACORDE MAYOR O DOMINANTE.
2- LA 3a ES LIBRE.
3- LA 5a ES LIBRE



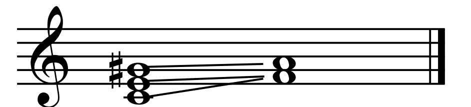
ACORDE DISMINUIDO

1-LA F ES LIBRE
2- LA 3a RESUELVE POR SEMITONO DESC.
3- LA 5a ALTERADA RESUELVE POR SEMITONO DESC.



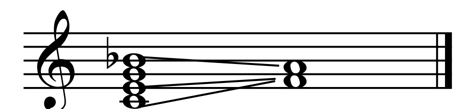
ACORDE AUMENTADO

1- LA F VA A LA 4a ASC..
2- LA 3a SUBE POR SEMITONO
3- LA 5a ALTERADA RESUELVE POR SEMITONO ASC.



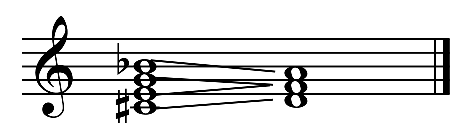
ACORDE MAYOR CON 7a MENOR O DOMINANTE CON 7a

1- LA F VA A LA 4a ASCENDENTE
2- LA 3a RESUELVE POR SEMITONO SUPERIOR
3- LA 5a ES LIBRE
4- LA 7a MENOR BAJA POR TONO O SEMITONO



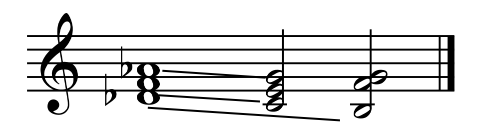
ACORDE DE 7a DISMINUIDA

1- LA F ALTERADA RESUELVE POR SEMITONO ASC.
2- LA 3a SUBE
3- LA 5a BAJA
4- LA 7a DIS.RESUELVE POR SEMITONO DESC
5.- ESTE ACORDE TIENE DOS TRITONOS.



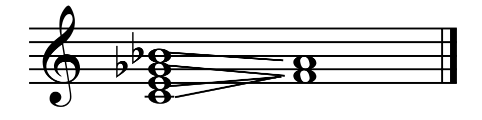
ACORDE NAPOLITANO O bIIM

SE USA EN CUALQUIER INVERSIÓN
1- LA F RESUELVE POR SEMITONO O 3A DIS DESC.
2- LA 3a SE MANTIENE O DESCIENDE POR SEMITONO
3- LA 5a DESCIENDE POR SEMITONO



ACORDE DE DOM. CON7a MENOR Y 5a DIS

1- LA F SUBE A LA 4a ASC.
2- LA 3a SUBE POR SEMITONO
3- LA 5a ALTERADA DESCIENDE POR SEMITONO
4- LA 7a MENOR DESCIENDE POR TONO O SEMITONO



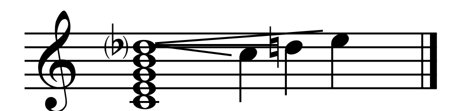
ACORDE DE 6a AUMENTADA O II DOM. CON 7a MENOR Y 5 DIS EN 2a INVERSIÓN.

1- LA F TIENDE A BAJAR POR SEMITONO
2- LA 3a BAJA
3- LA 5a DISMINUIDA RESUELVE POR SEMITONO DESC.
4- LA 6a AUMENTADA RESUELVE POR SEMITONO ASC.

ACORDE CON 7a MENOR Y 5a AUM.

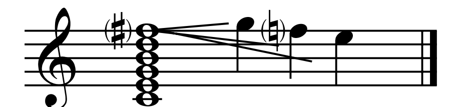
1- LA F SUBE A LA 4a ASC
2- LA 3a SUBE
3- LA 5a ALTERADA RESUELVE POR SEMITONO ASC.
-4 LA 7a MENOR RESUELVE POR SEMITONO O TONO DESC.

ACORDE CON 9a



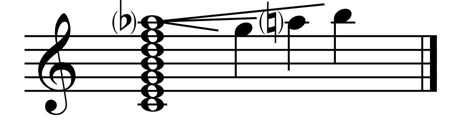
1.- LA 9a IGUAL QUE LA 2a PUEDE SER MAYOR O MENOR
1- SI ES MAYOR SUBE O BAJA
2.-SI ES MENOR BAJA POR SEMITONO
3.-LAS OTRAS NOTAS COMO EN UNA DOMINANTE

ACORDE CON 11a



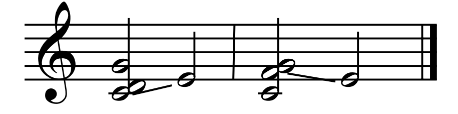
1- LA 11a IGUAL QUE LA 4a PUEDE SER JUSTA O AUMENTADA
2.- SI ES JUSTA BAJA POR SEMITONO
3.- SI ES AUMENTADA SUBE POR SEMITONO

ACORDE CON 13a



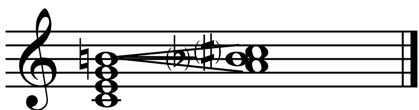
1.-LA 13a IGUAL QUE LA 6a PUEDE SER MAYOR O MENOR
2.- SI ES MAYOR SUBE O BAJA
3.- SI ES MENOR BAJA POR SEMITONO

ACORDE CON 2a 0 4a SUSPENDIDA



1.-SON NOTAS DERIVADAS DEL CP.COMO RETARDOS
2.-RESUELVEN HACIA LA 3a A LA QUE SUSTITUYEN
3- ES COMÚN QUE ESTAS NOTAS NO RECUELVAN Y CONFIGUREN UN NUEVO ACORDE.

ACORDE CON 7a MAYOR

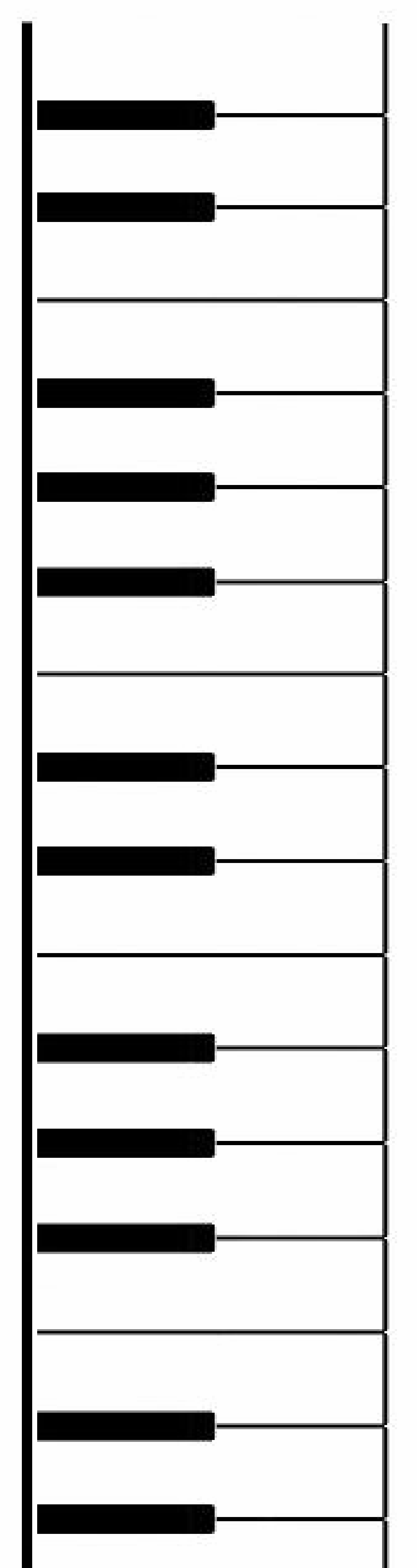



1.-LA 7a MAYOR PUEDE RESOLVER HACIA ARRIBA O HACIA ABAJO POR TONO O SEMITONO

RESUMEN:

1.-LAS NOTAS ALTERADAS RESUELVEN EN EL SENTIDO DE SUS ALTERACIONES.
2.-LOS INTERVALOS AUMENTADOS RESUELVEN ASCENDENTEMENTE
3.-LOS INTERVALOS DISMINUIDOS RESUELVEN DESCENDENTEMENTE.
4.-LAS 7a, 9a Y 13a MENORES RESUELVEN DESCENDENTEMENTE.
5.-LAS 7a 9a Y 13a MAYORES RESUELVEN ASCENDENTE O DESCENDENTEMENTE
6.-LA 11a COMO LA 4a. SI ES JUSTA RESUELVE DESC. SI ES AUMENTADA RESUELVE ASC.

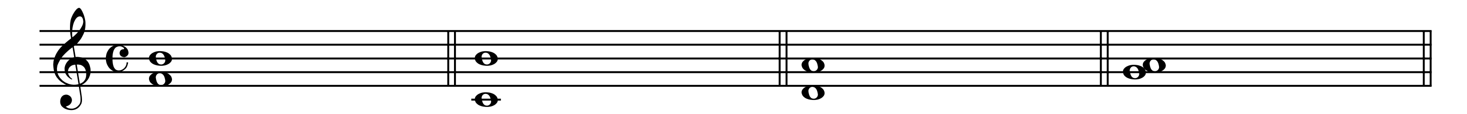


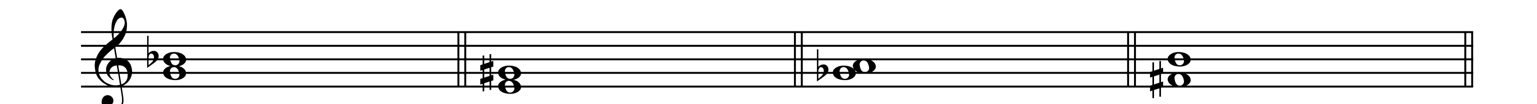


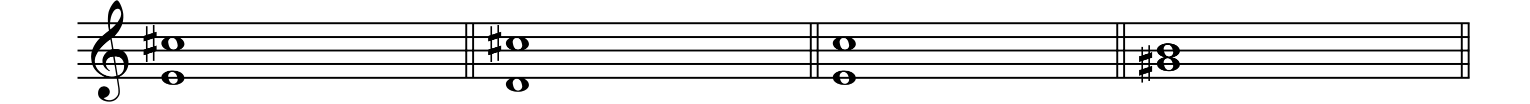
FECHA:__________________

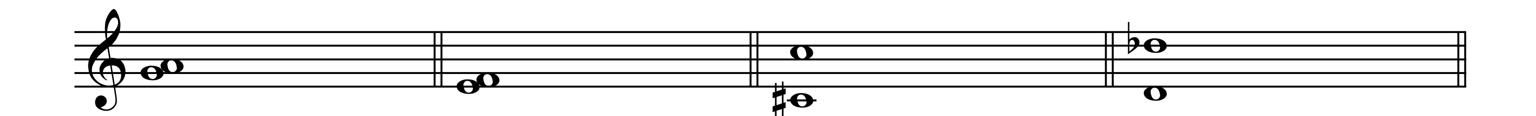
ALUMNO:____

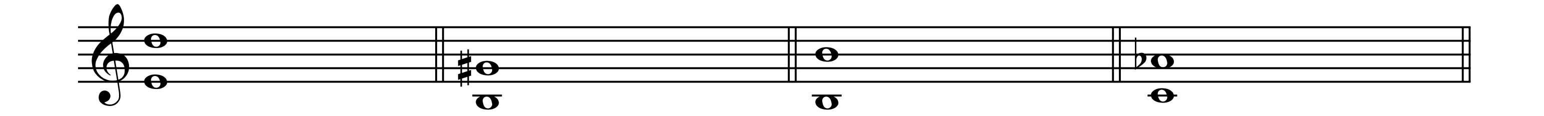
CIFRA LOS SIGUIENTES INTERVALOS Y APUNTA EL NÚMERO DE SEMITONOS QUE LOS CONFORMAN   EJEMPLO: 5j.= 7 SEMITONOS (st)

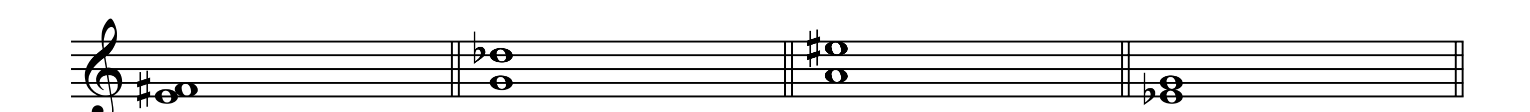




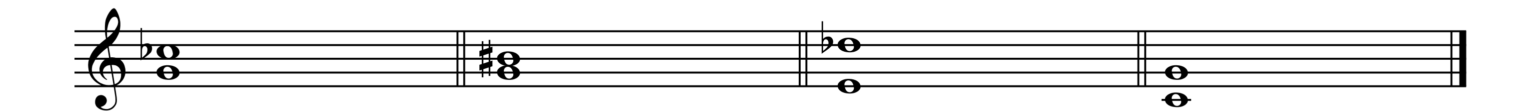










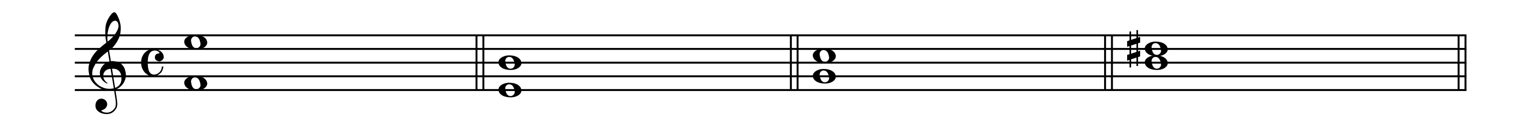


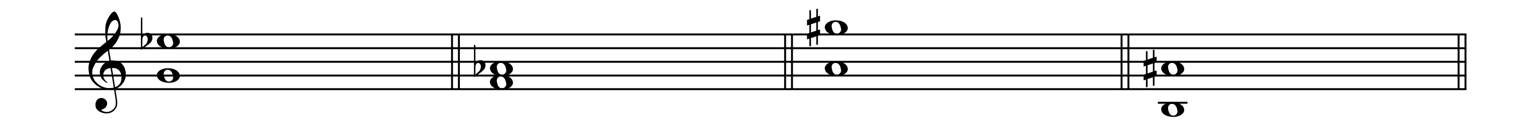
2

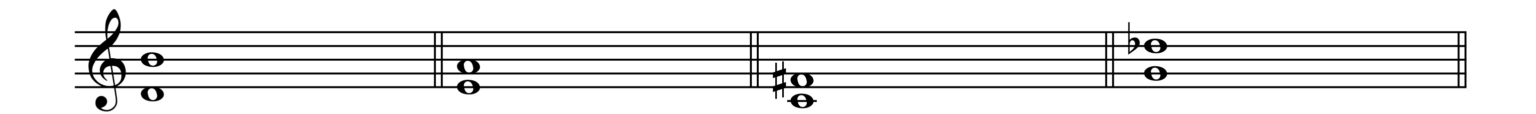
FECHA:__________________

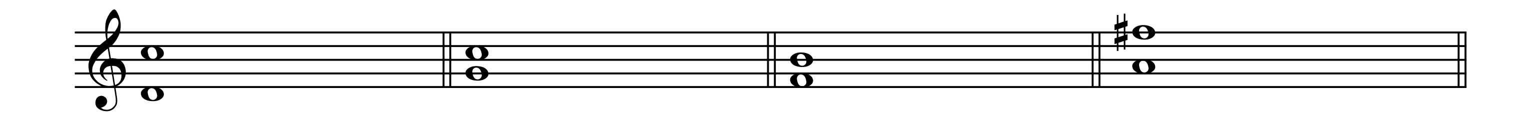
ALUMNO:____

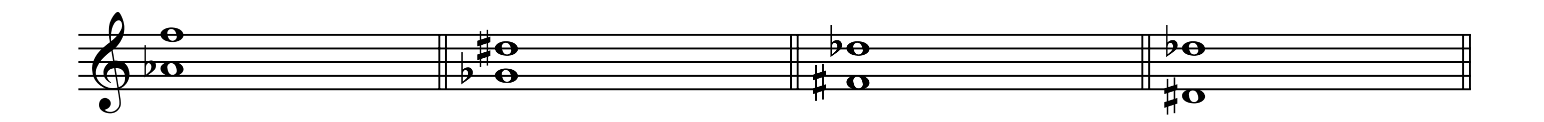
1.-CIFRA LOS SIGUIENTES INTERVALOS

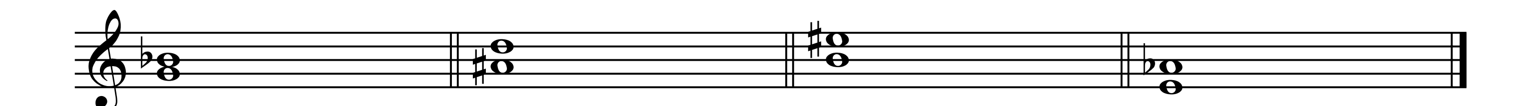










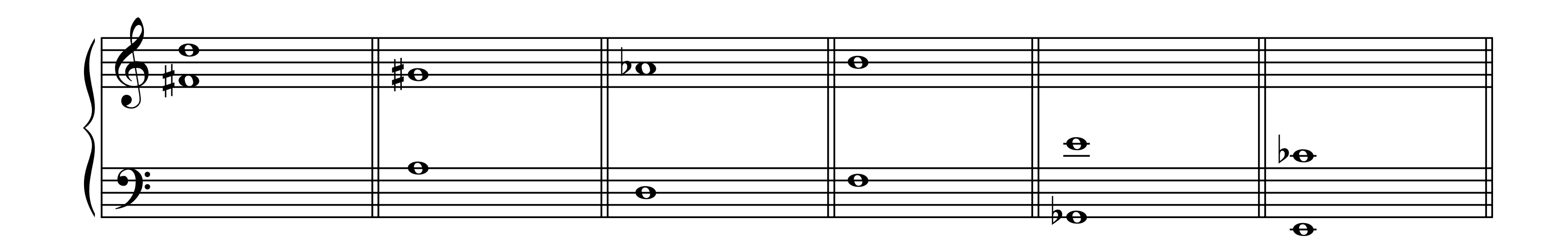


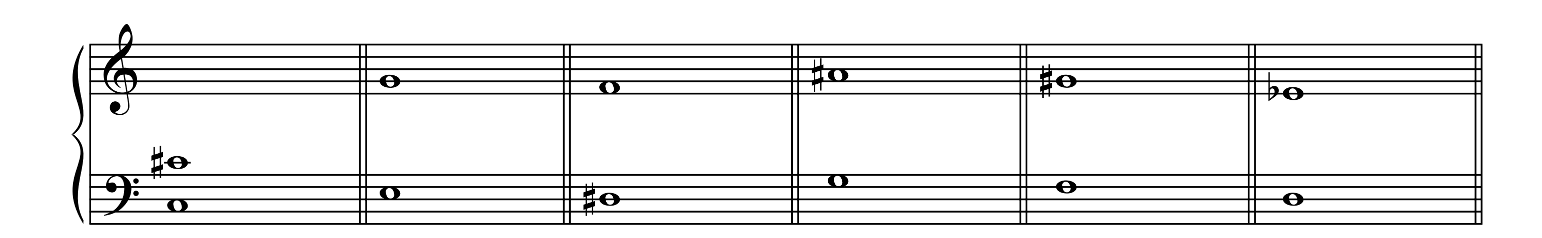
FECHA:__________________

ALUMNO:____

3

DEFINE Y CIFRA LOS INTERVALOS



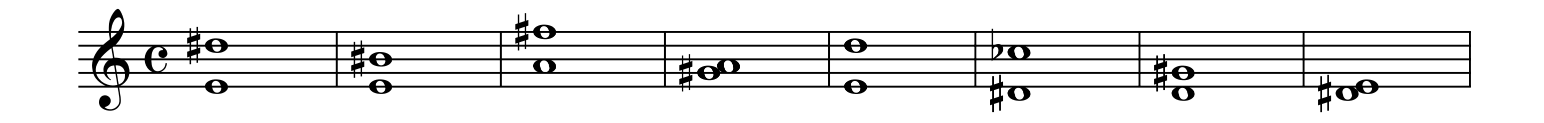


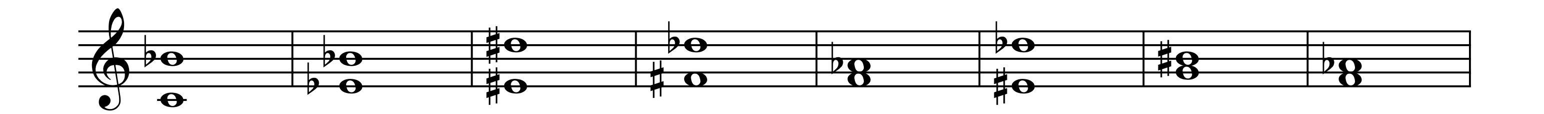
FECHA:______________

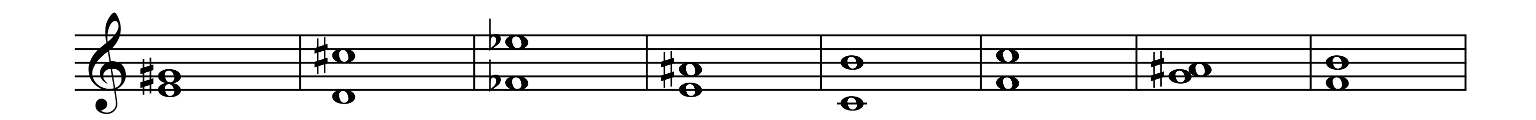
4

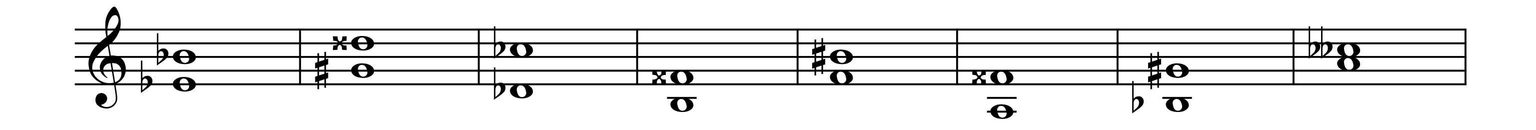
ALUMNO:____

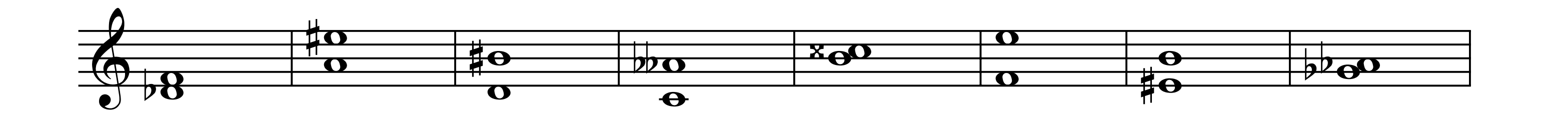
CIFRA LOS INTERVALOS QUE A CONTINUACIÓN SE LEEN Y EXPLICA DE QUE TIPO SON: MAYOR, MENOR, AUMENTADO O DISMINUIDO.

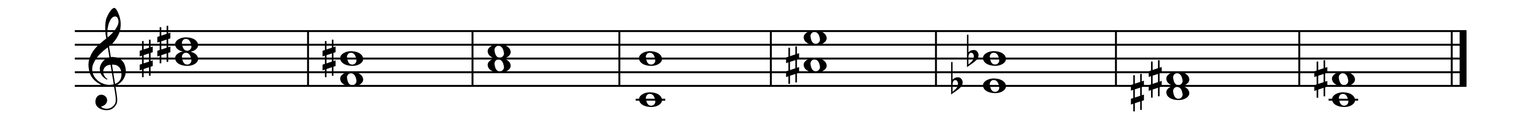












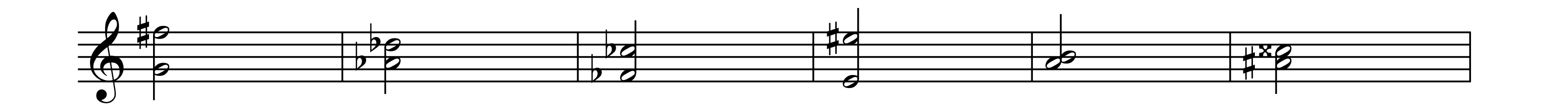
5

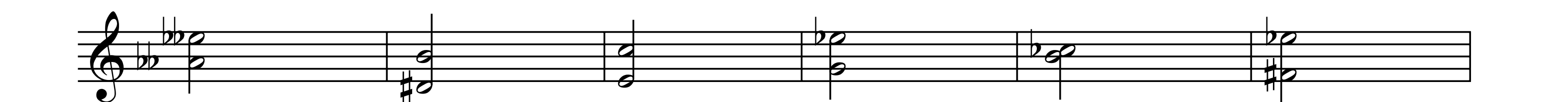
FECHA:_______________________

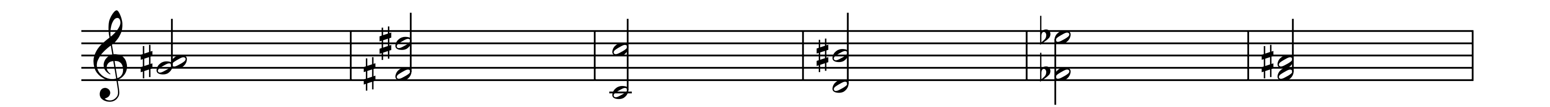
ALUMNO:____

ESCRIBE EN LA SEGUNDA PARTE DE CADA COMPÁS, CON NOTAS BLANCAS, UNA ENARMONÍA (**ENARMÓNICAS SON DOS NOTAS QUE TIENEN EL MISMO SONIDO PERO DIFERENTE NOMBRE)** DEL INTERVALO CORRESPONDIENTE CUIDANDO QUE ELNUEVO INTERVALO SEA DEL MISMO TIPO QUE EL ORIGINAL.5a= 5a, 6a=6a. ETC. Y CIFRA.









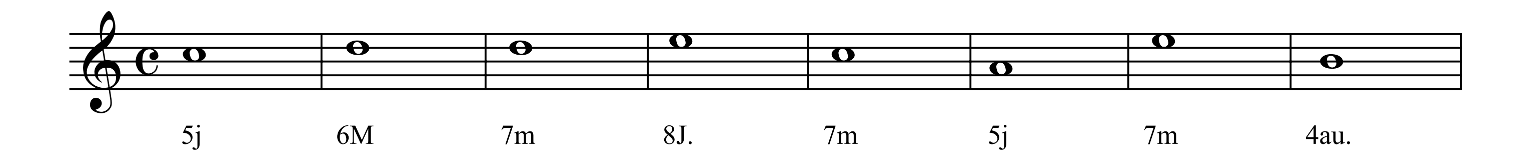


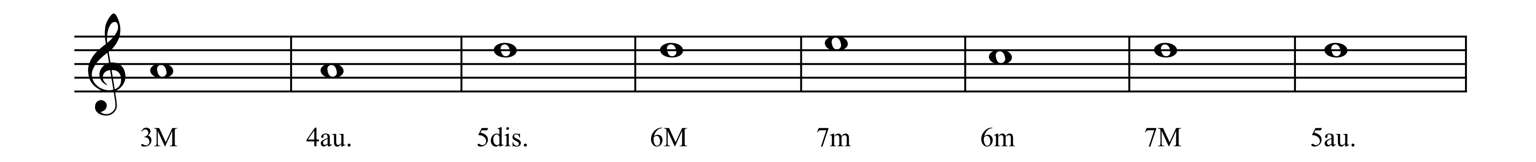
6

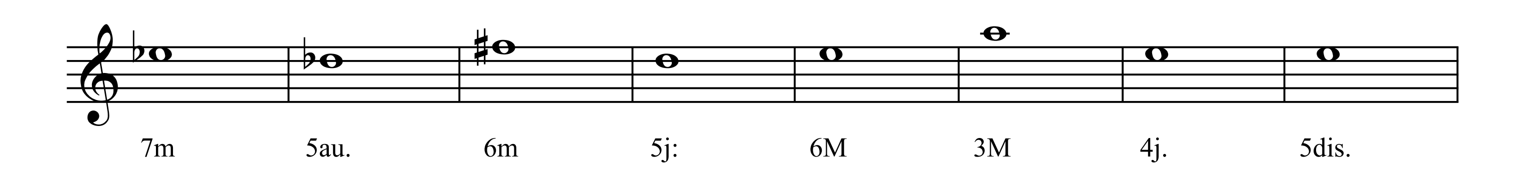
FECHA:_______________

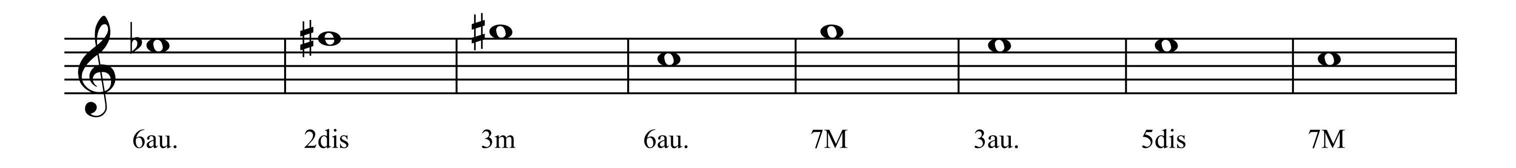
ALUMNO:____

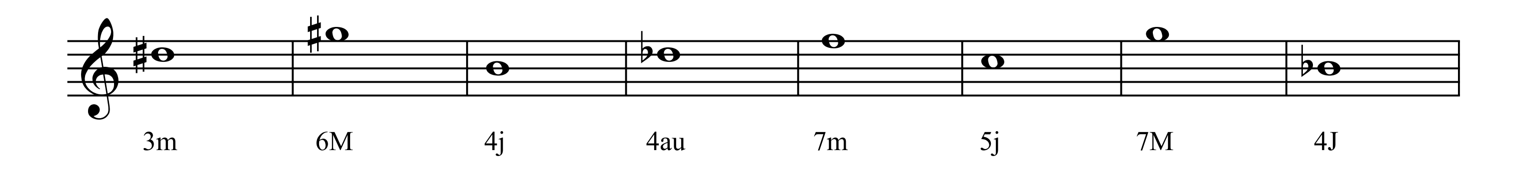
BAJO LA SOPRANO DADA, ESCRIBE LOS INTERVALOS QUE SE TE PIDEN

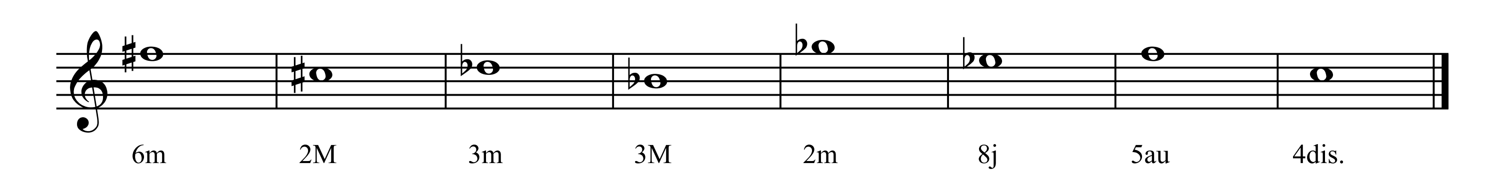










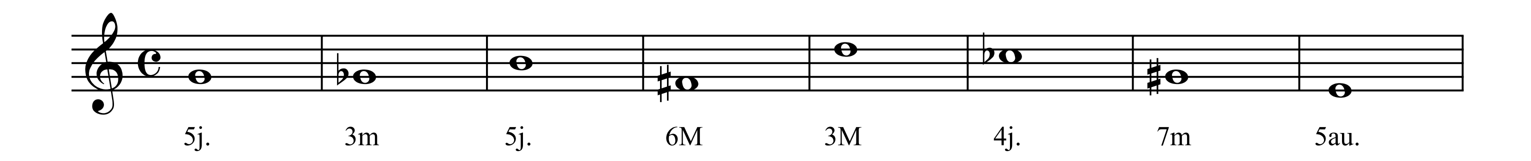


7

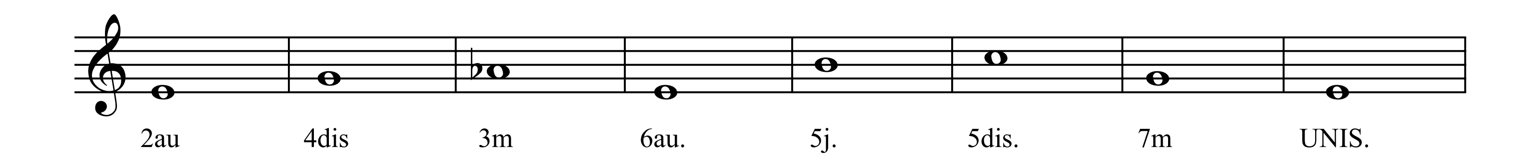
FECHA:_________________

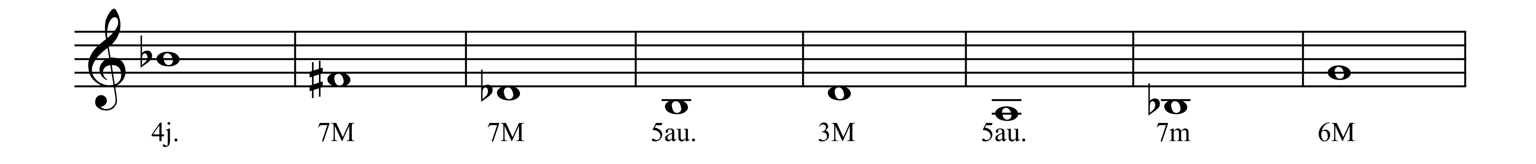
ALUMNO:____

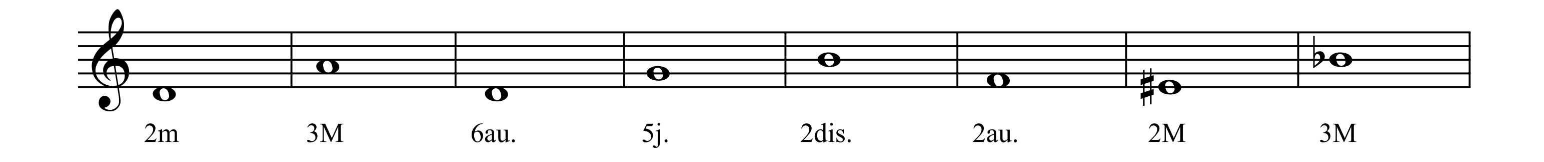
ESCRIBE SOBRE LAS NOTAS DADAS, LAS NOTAS NECESARIAS PARA CONFORMAR LOS INTERVALOS QUE SE TE PIDEN

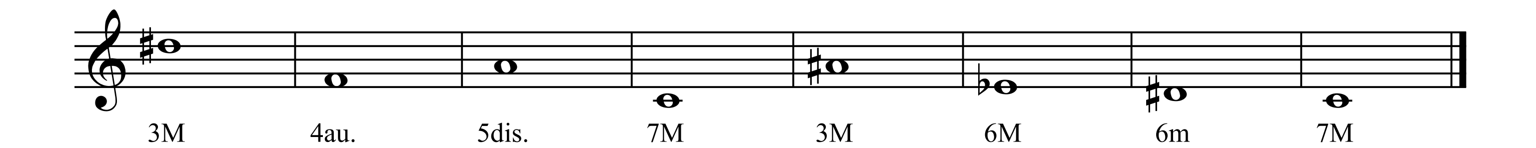










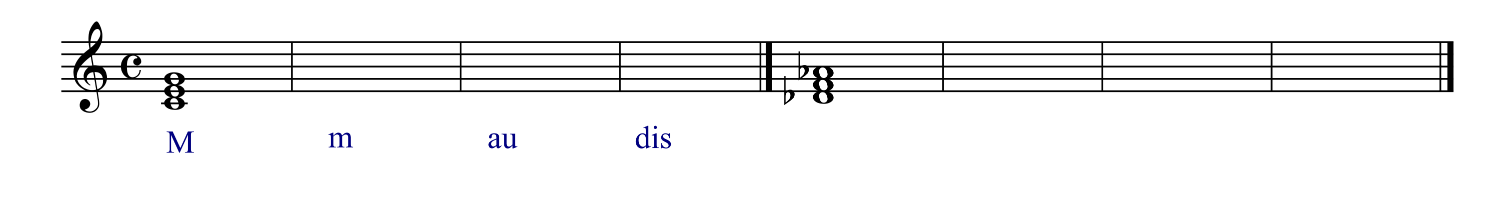


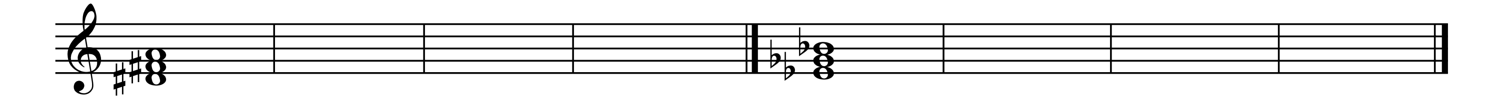
8

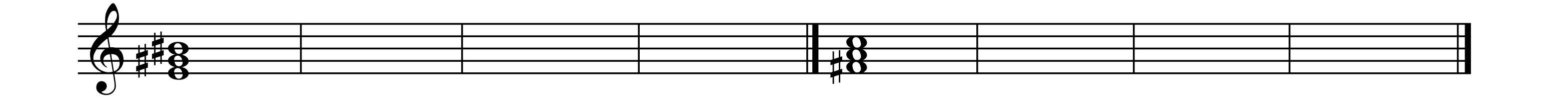
FECHA:_____________________

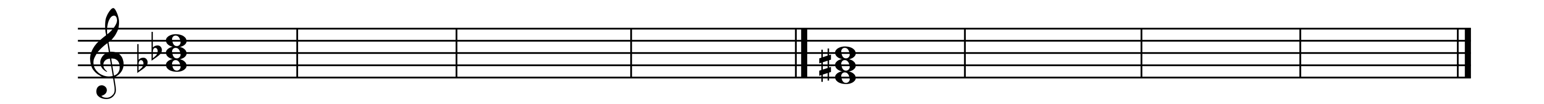
ALUMNO:____

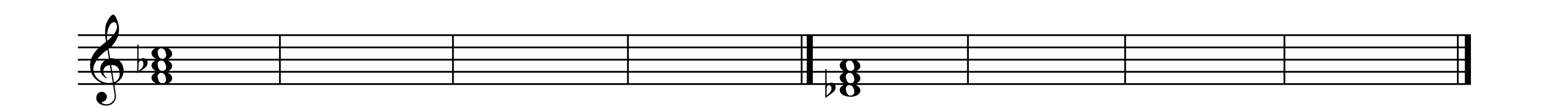
ANALIZA LOS ACORDES QUE SE LEEN Y A PARTIR DEL TIPO QUE SEAN, CAMBIA LAS NOTAS NECESARIAS PARA TRANSFORMAR CADA UNO DE ELLOS A SUS OTROS TRES TIPOS BASICOS

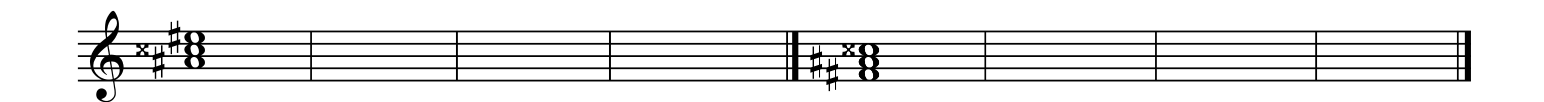








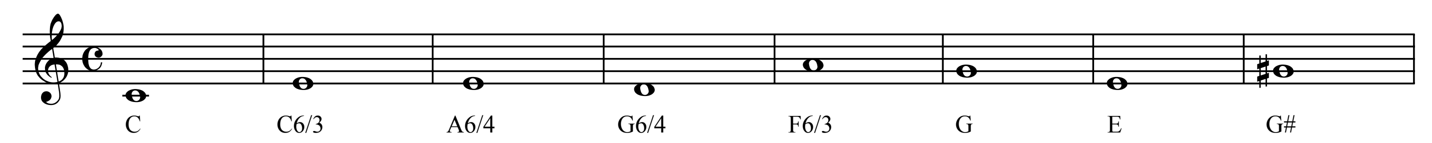


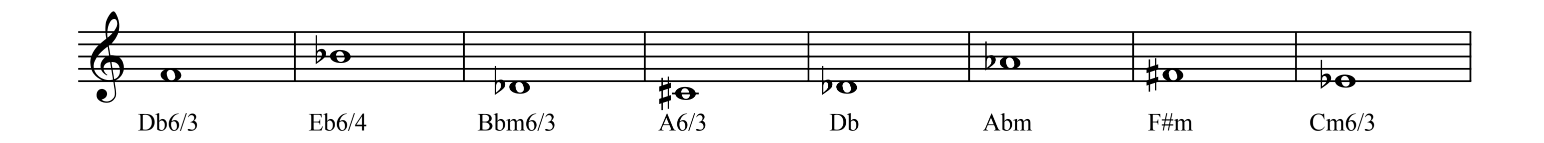


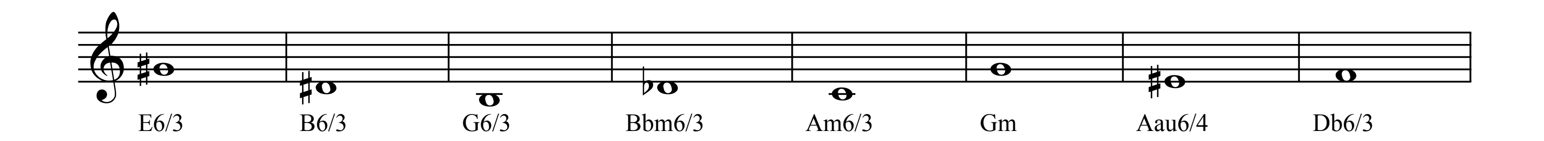
FECHA:_____________________

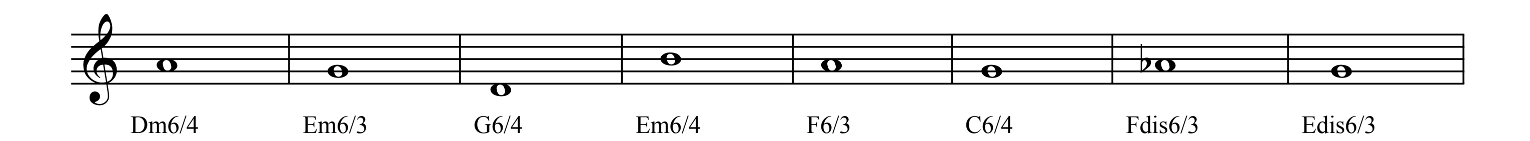
ALUMNO:____

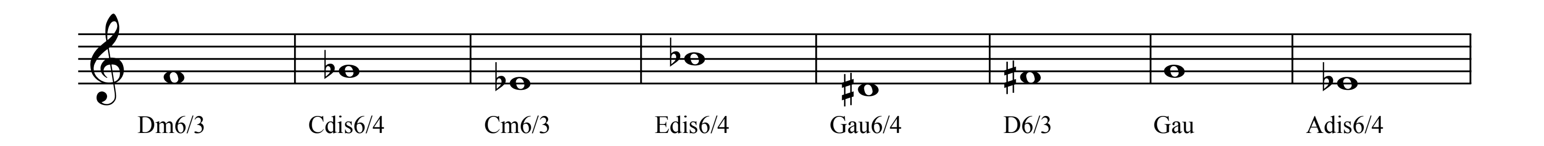
ESCRIBE LOS ACORDES QUE SE TE PIDEN DE ACUERDO AL CIFRADO QUE SE DA EN CADA CASO. RECUERDA QUE LOS ACORDES EN POSICIÓN FUNDAMENTAL SE CIFRAN SÓLO CON LA LETRA CORRESPONDIENTE A LA NOTA.

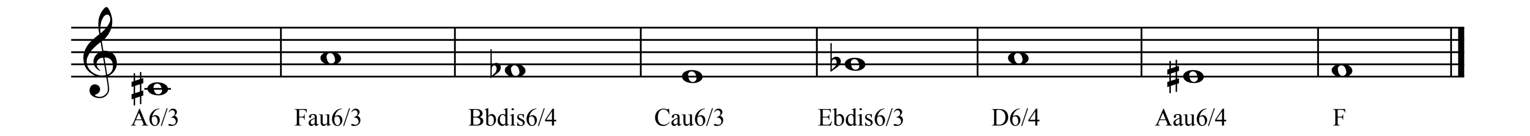












FECHA:________________

ALUMNO:____________________________________

ANALIZA A QUE ESCALAS PUEDEN PERTENECER CADA UNO DE LOS SIGUIENTES TETRACORDIOS Y APUNTA LOS NOMBRES DE LAS TONALIDADES ABAJO DE CADA COMPÁS

ANÁLISIS DE LOS TIPOS DE TETRACORDIOS

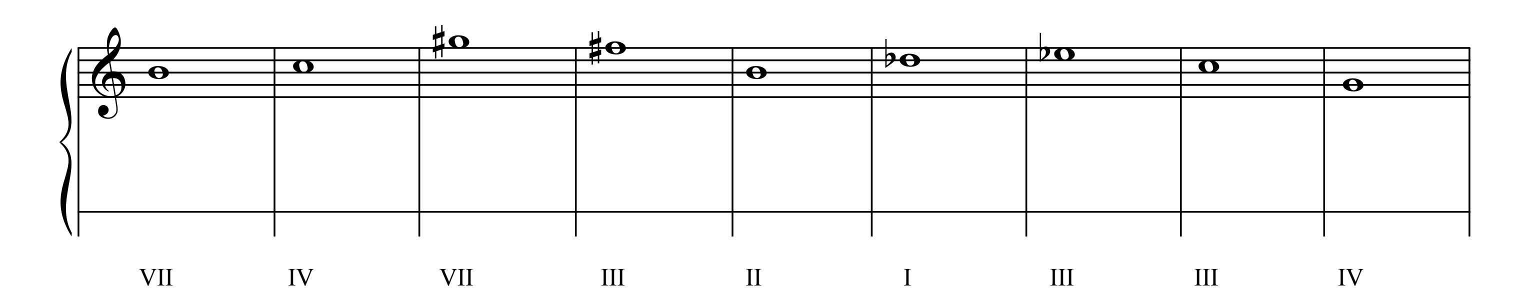


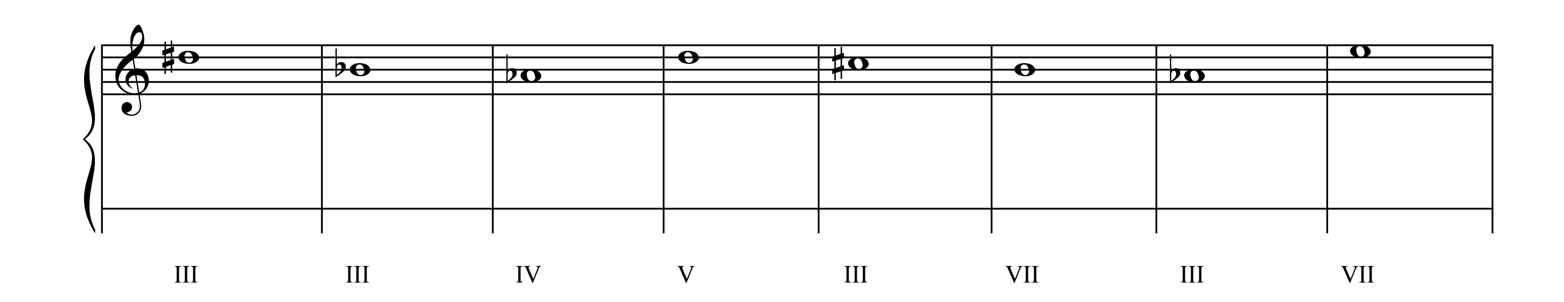
11

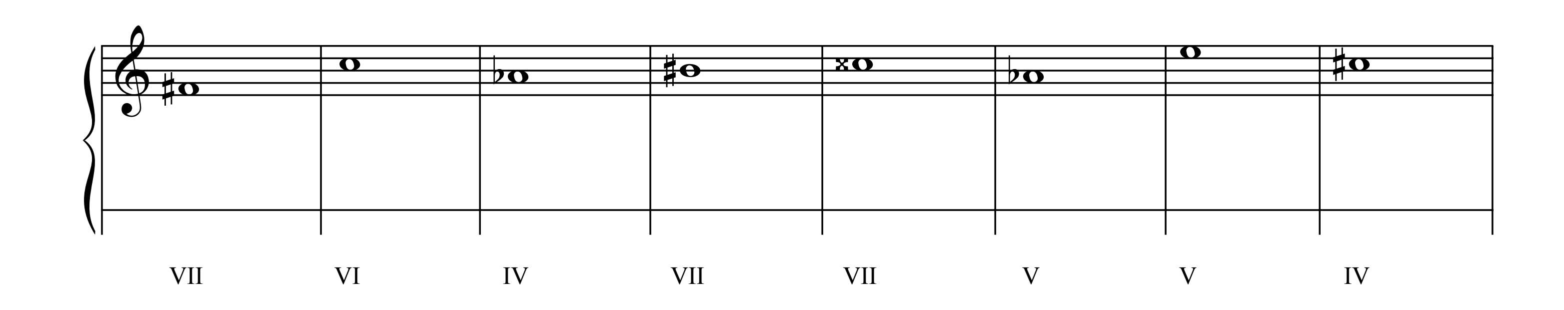
FECHA:_________________

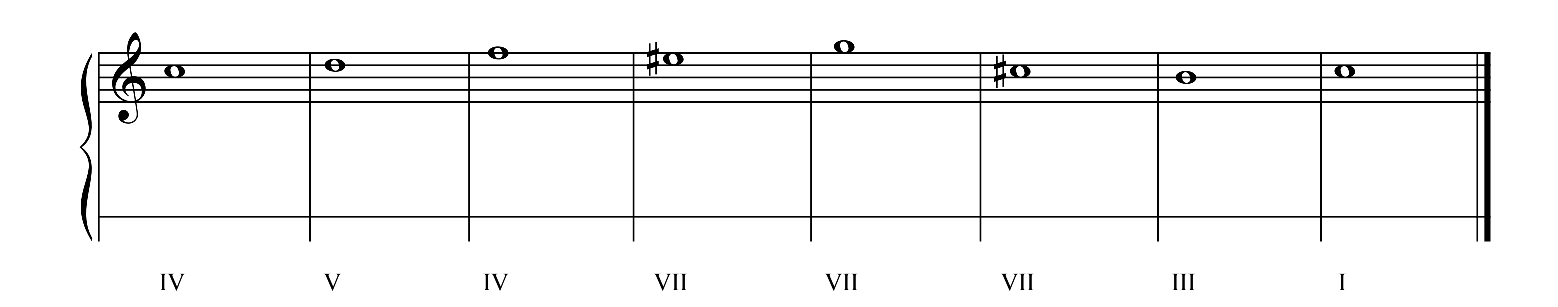
ALUMNO:____

ANALIZA Y APUNTA EN CADA COMPÁS A QUE TONO PUEDE CORRESPONDER CADA NOTA SEGÚN EL GRADO CON EL CUAL ESTAN CIFRADAS.







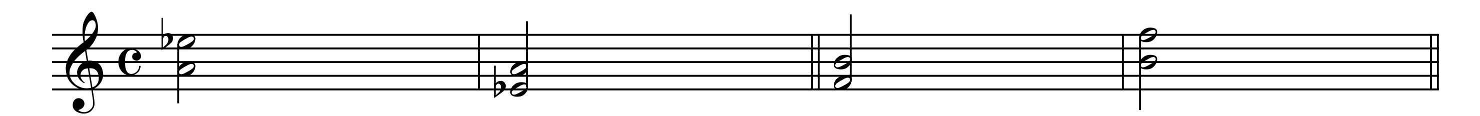


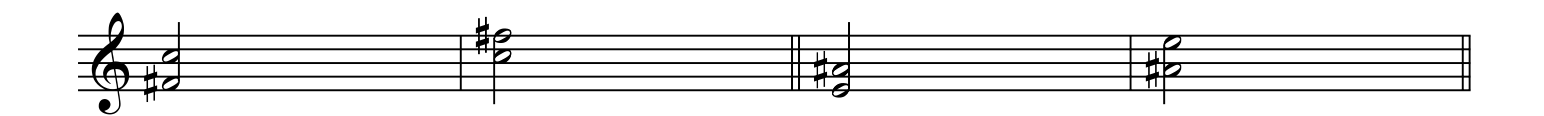
12

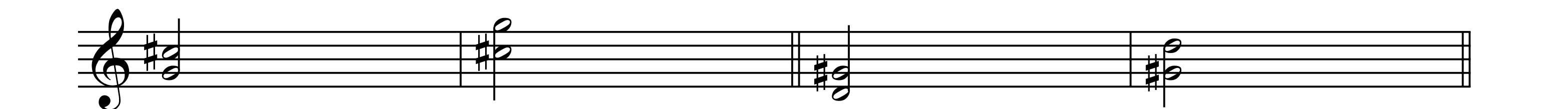
FECHA:_________________

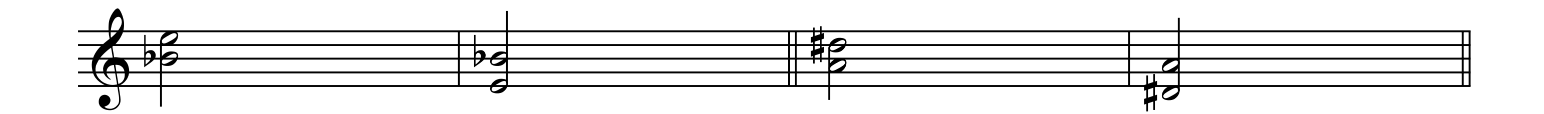
ALUMNO:____

DEFINE LA TONALIDAD A LA QUE PERTENECE CADA TRITONO (APARECEN EN SUS DOS POSICIONES) Y RESUELVELOS EN FORMA TONAL: LA SENSIBLE VA A TÓNICA Y EL IV GRADO VA AL III. SI EL TRITONO ESTÁ EN POSICIÓN DE 5a DISMINUIDA, LA SENSIBLE ESTÁ ABAJO Y EN 4a AUMENTADA LA SENSIBLE SE ENCUENTRA ARRIBA.

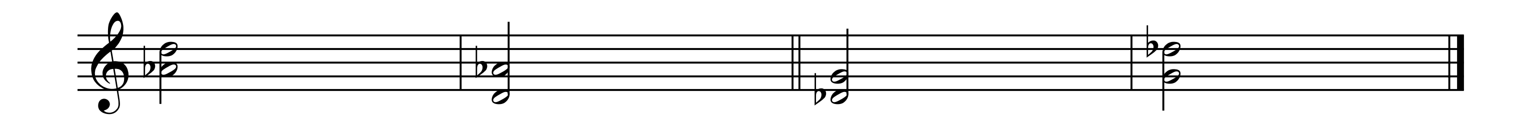












FECHA:______________________

ALUMNO:____

13

DEFINE LOS 3 ACORDES A LOS QUE PUEDEN PERTENECER LAS SIGUIENTES NOTAS Y QUE FUNCIÓN ARMÓNICA TENDRIAN EN CADA UNA DE ESAS TRIADAS **(EJEMPLO: 3a DEL ACORDE DE DO, 5a DEL ACORDE DE FA, ETC.)**

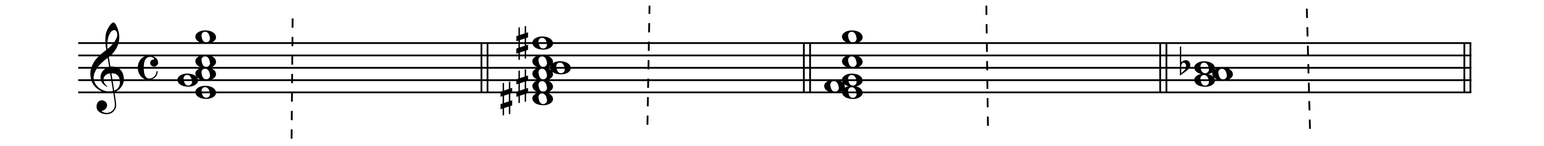


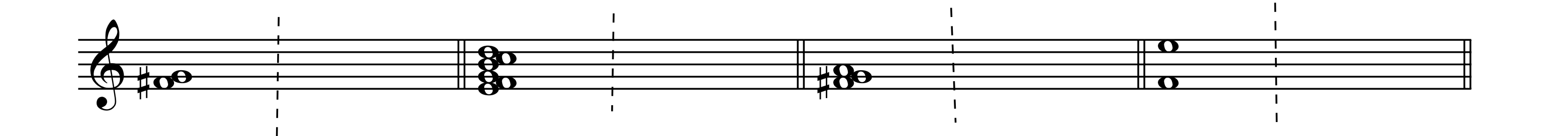
14

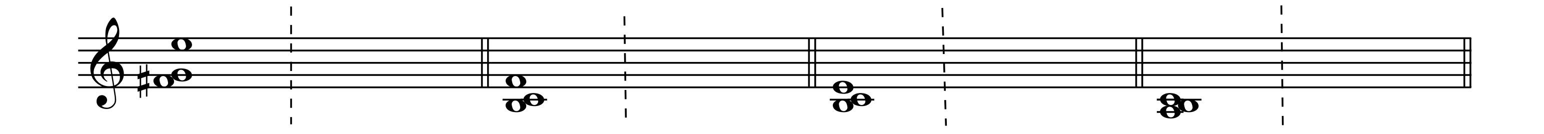
FECHA:_________________

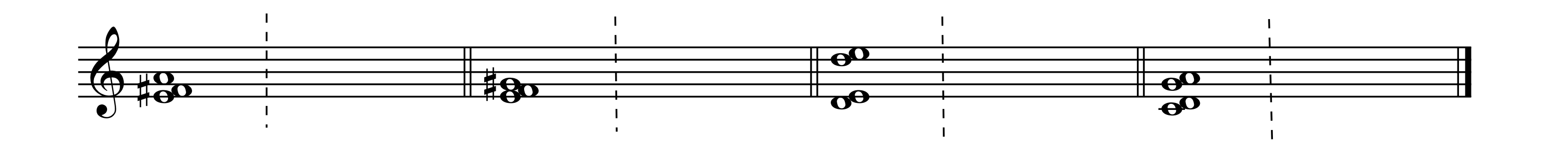
ALUMNO:____

ORDENA POR TERCERAS LAS NOTAS DE LOS CLUSTERS (racimos) DEFINIENDO EL ACORDE DE 3 O MÁS SONIDOS QUE SEA POSIBLE, PUEDEN FALTAR ALGUNAS NOTAS O SOBRAR NOTAS DUPLICADAS. ESCRIBE EL ACORDE POR TERCERAS EN LA SEGUNDA PARTE DEL COMPÁS





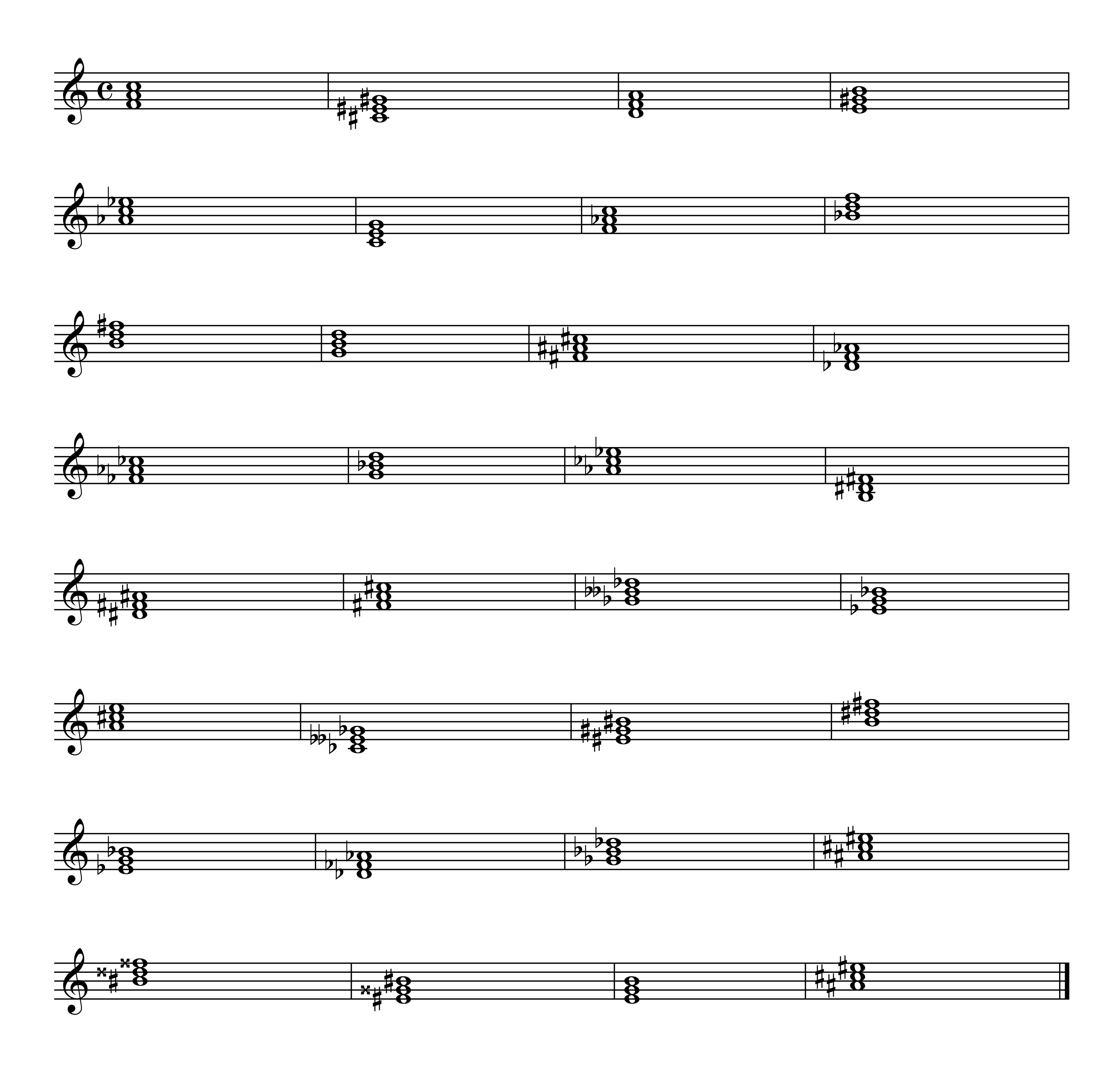




FECHA:_________________

ALUMNO:____

SI A LOS SIGUIENTES ACORDES LOS CONSIDERAMOS COMO DE 1er GRADO, DEFINE A QUE TONALIDAD PERTENECE CADA UNO.

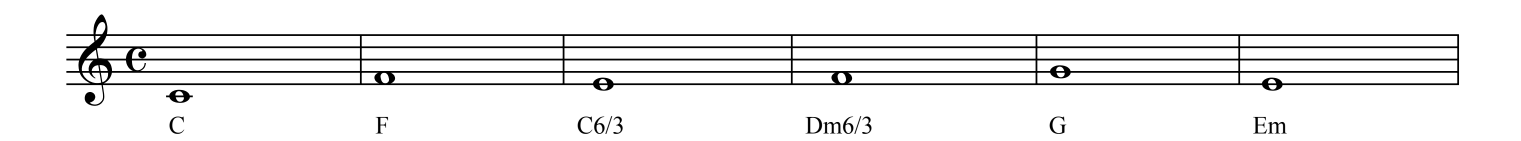


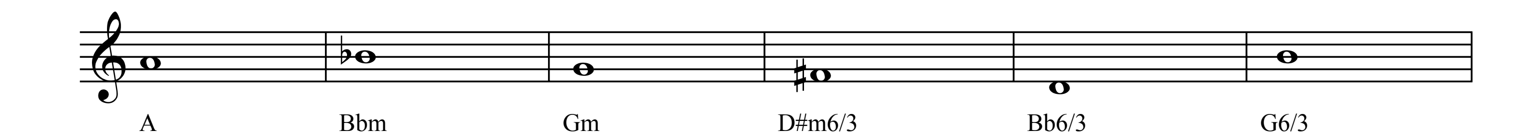
FECHA:_

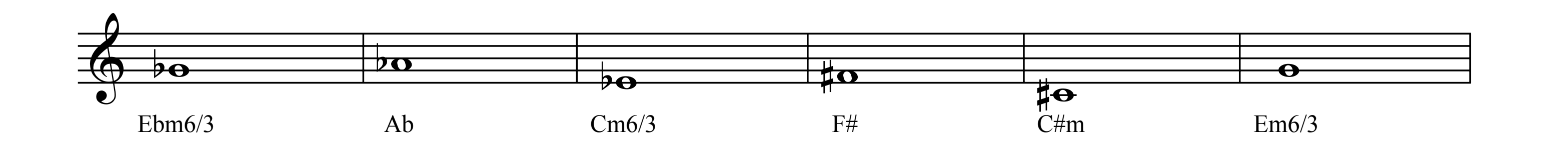
ALUMNO:

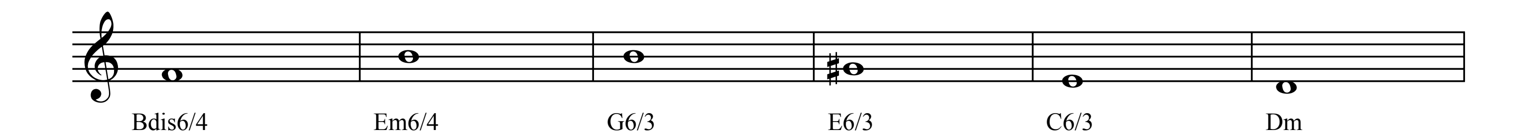
16

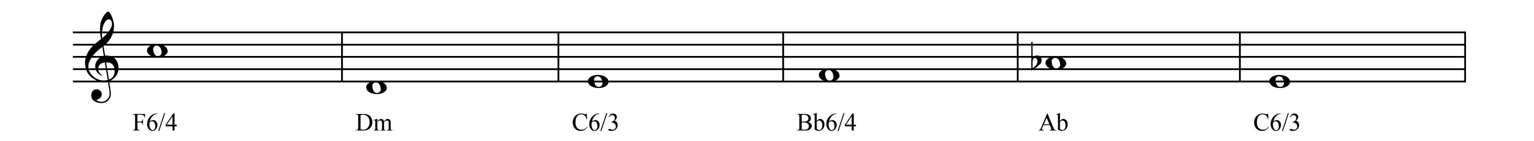
SOBRE LA NOTA DADA, CONSTRUYE LOS ACORDES QUE SE PIDEN SEGÚN EL CIFRADO.

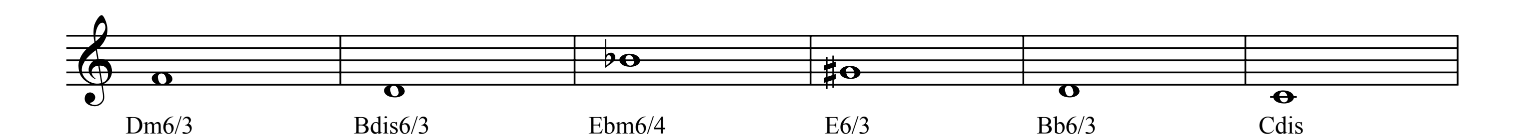


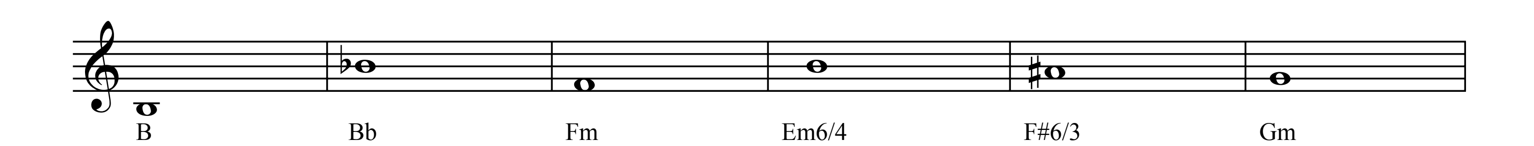


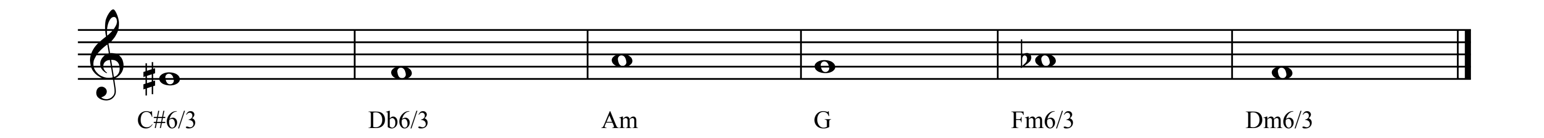










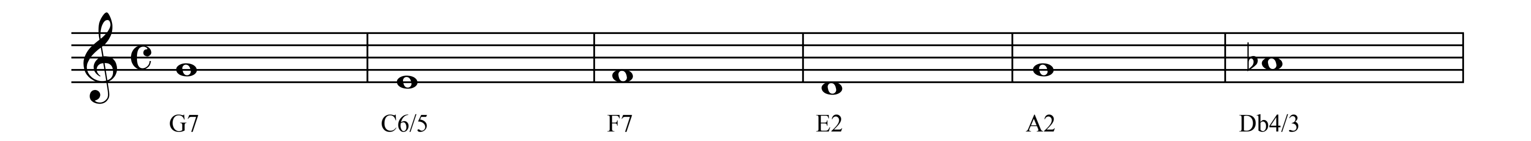


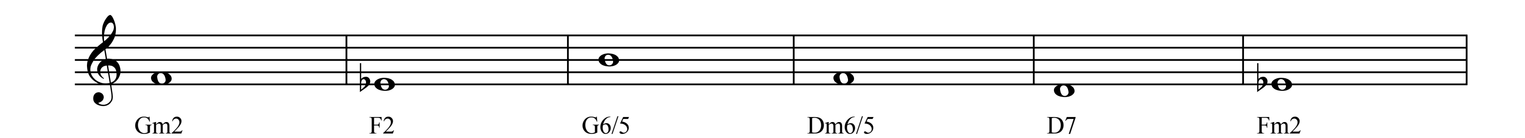
FECHA:_____________________

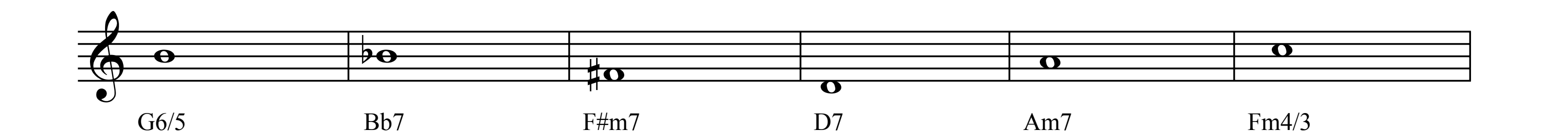
ALUMNO:____

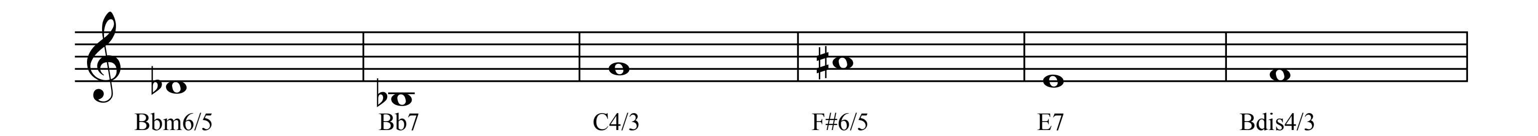
17

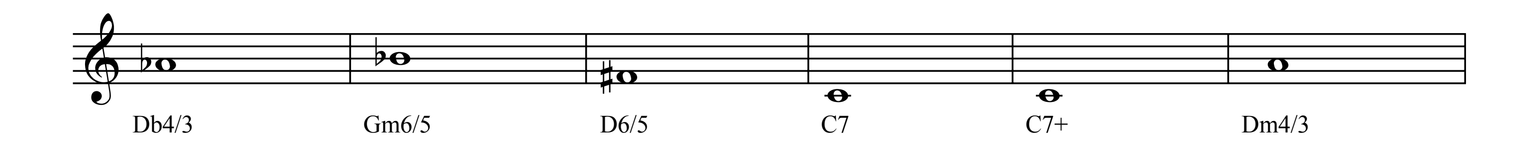
SOBRE LA NOTA DADA, CONSTRUYE LOS ACORDES QUE SE PIDEN SEGÚN EL CIFRADO.

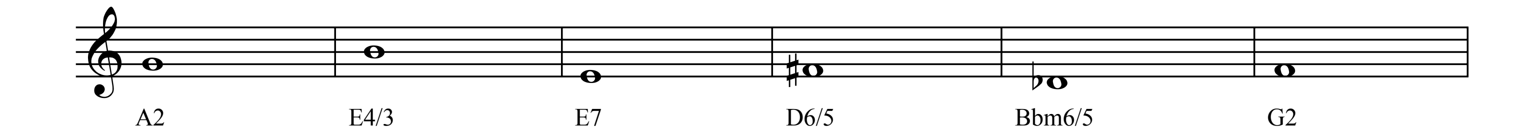


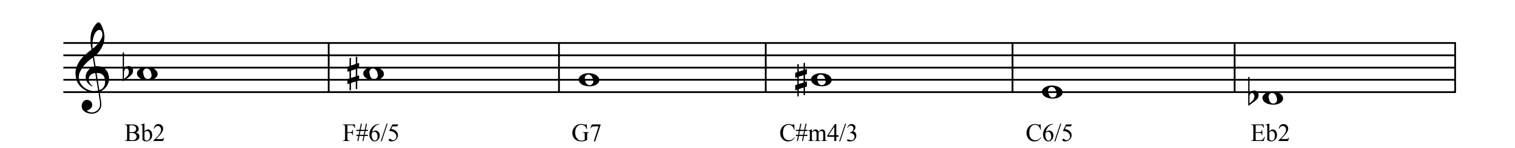


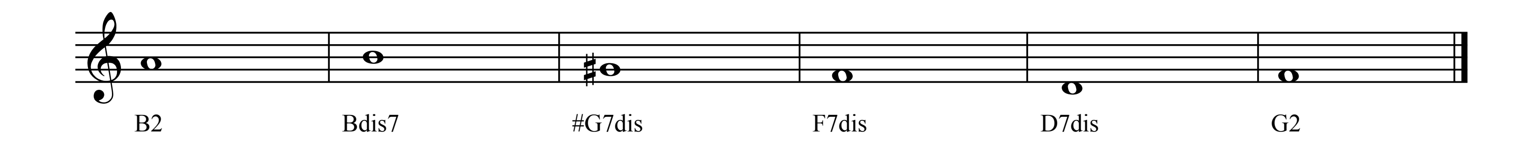










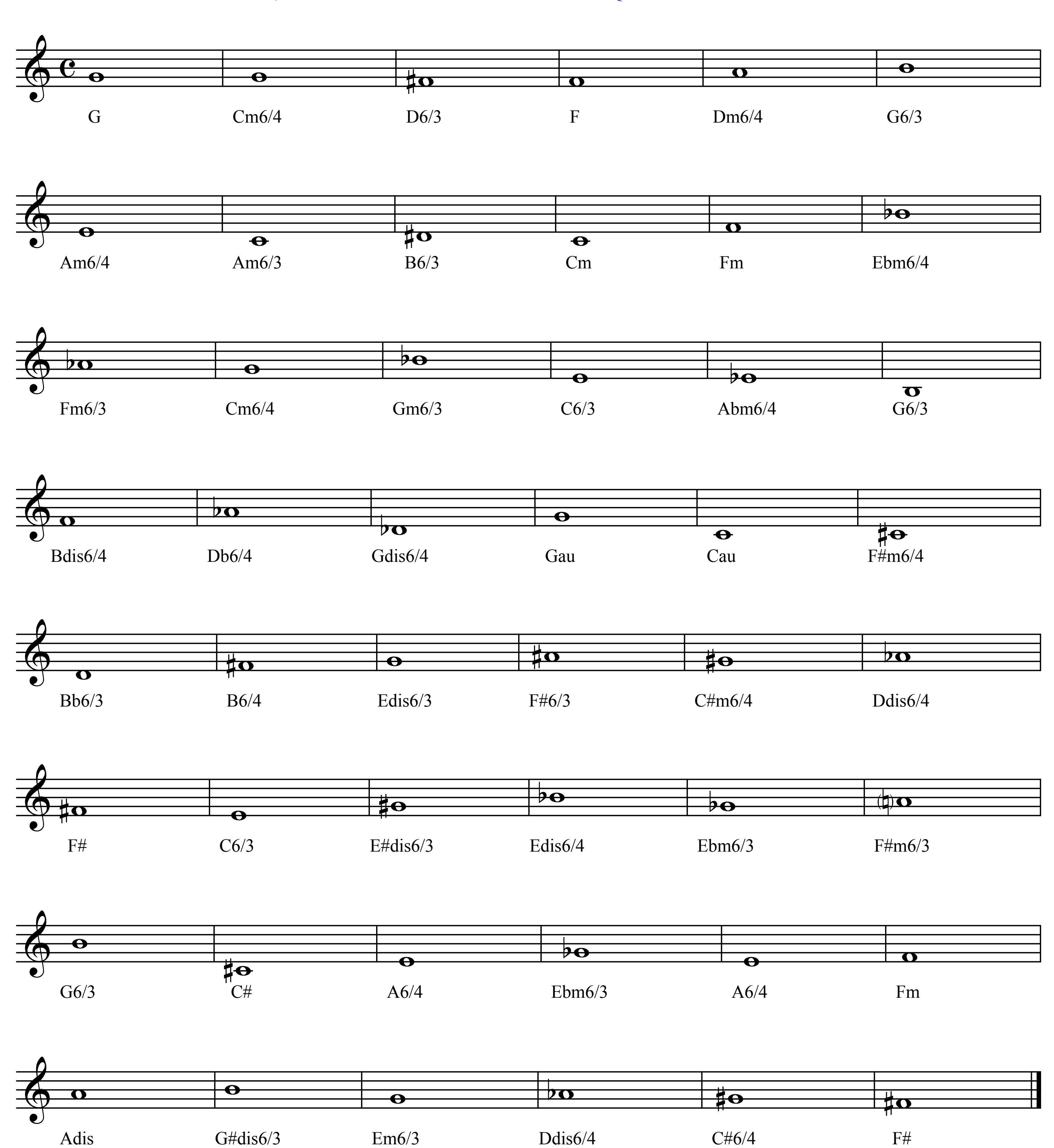


FECHA:_____________________

ALUMNO:____

18

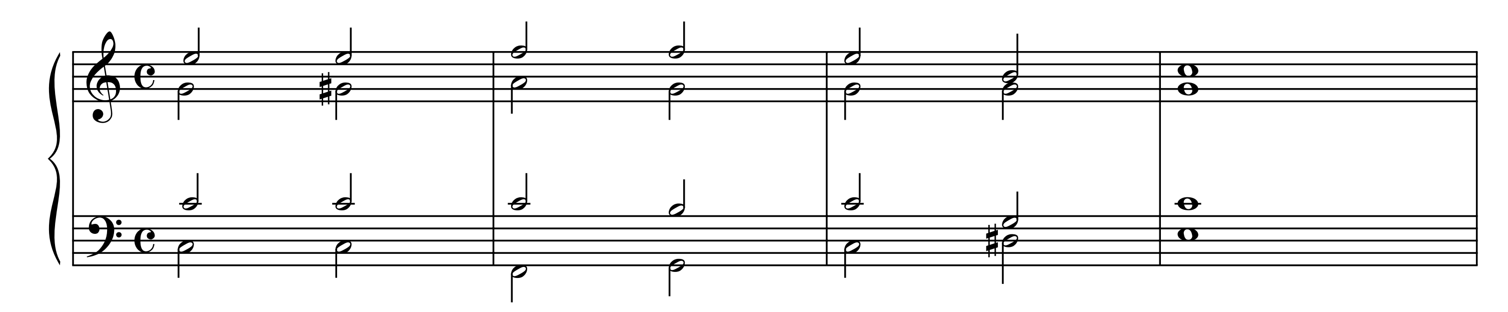
SOBRE LA NOTA DADA, CONSTRUYE LOS ACORDES QUE SE PIDEN SEGÚN EL CIFRADO.

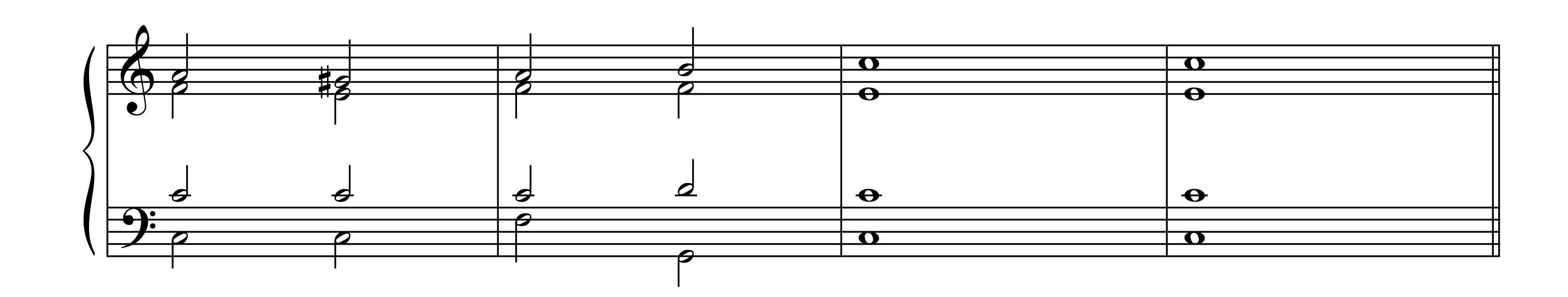


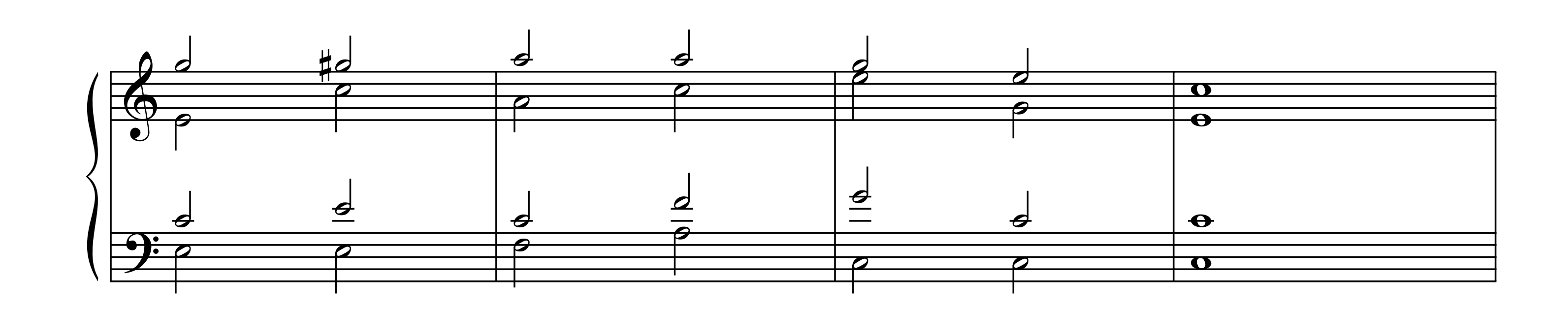
FECHA:____________________

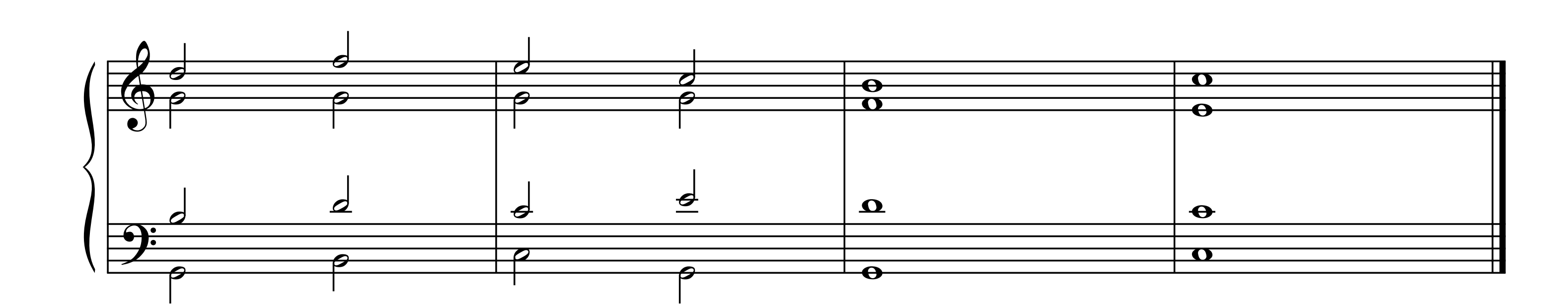
ALUMNO:____

CIFRA LA PROGRESIÓN.







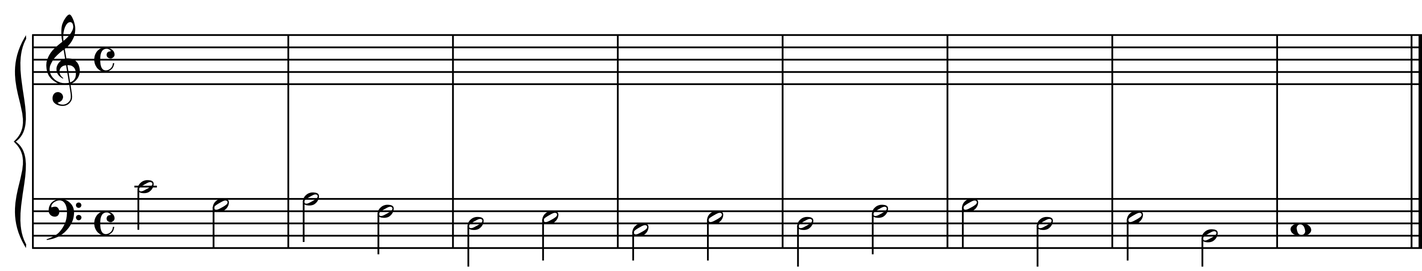


FECHA:____________________

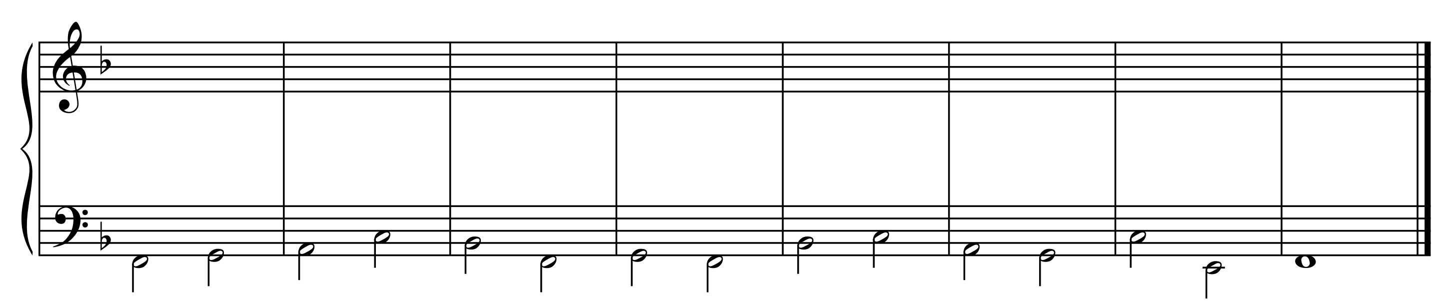
ALUMNO:____ 20

DESARROLLA LAS SIGUIENTES 4 PROGRESIONES DEFINIENDO LOS ACORDES QUE CREAS CONVENIENTES. A PARTIR DEL BAJO DADO. UTILIZA SOLAMENTE ACORDES EN ESTADO FUNDAMENTAL Y EN 1a INVERSIÓN Y CIFRA CADA ACORDE.

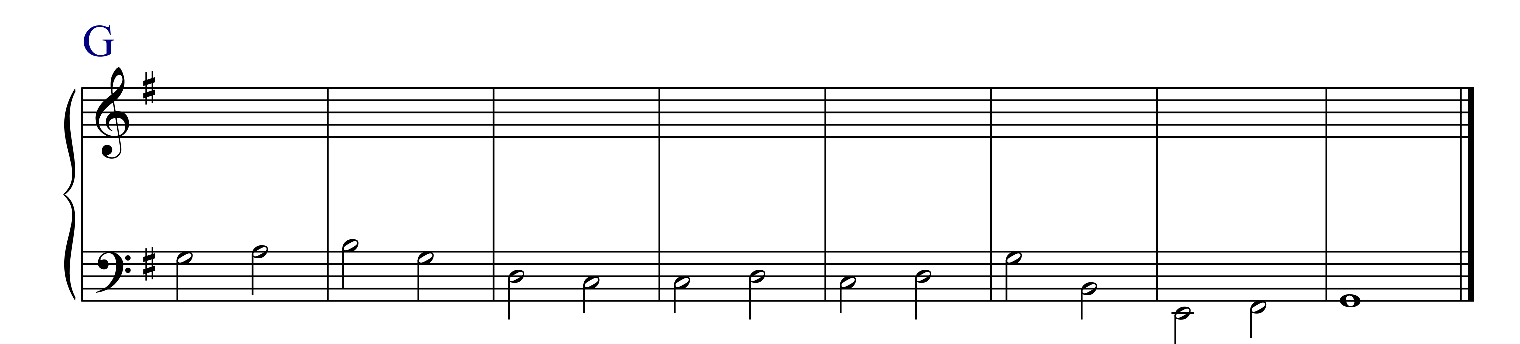
C



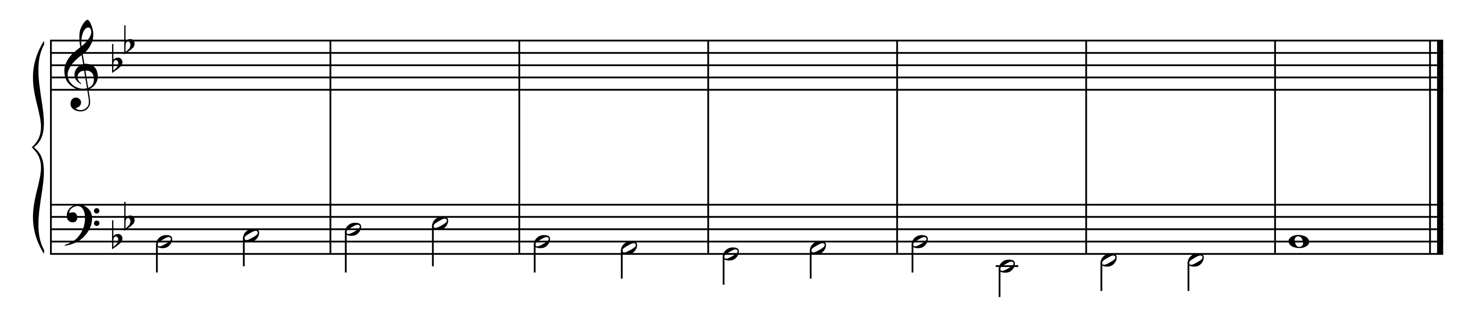
F



G



Bb



FECHA:____________________

ALUMNO:____

21

DESARROLLA LAS PROGRESIONES EN LOS TONOS QUE SE PIDEN.

C

I V I II V VI IV V I

G

I II I VI IV VII I VI II V I

F

I IV I VII I IV V V VI IV VII VI IV V I

Bb

I III IV II V II III I VI V VI IV III V I

D

I V I IV V VI IV V I III VI II IV V I

FECHA:____________________

ALUMNO:____

22

DESARROLLA LAS PROGRESIONES EN LOS TONOS QUE SE PIDEN.

A

I V I II V VI IV V I

G

I II I VI IV VII I VI II V I

Bb

I IV I VII I IV V V VI IV VII VI IV V I

Eb

I III IV II V II III I VI V VI IV III V I

D

I V I IV V VI IV V I III VI II IV V I

FECHA:____________________

ALUMNO:____

23

DESARROLLA LAS PROGRESIONES EN LOS TONOS QUE SE PIDEN.

G

I II V I III IV II III I VII VI V VI V I

A

I III VI I IV VI V V I VII VI I II V I

Eb

I V VI VII I VI VII V VI IV V I IV V I

D

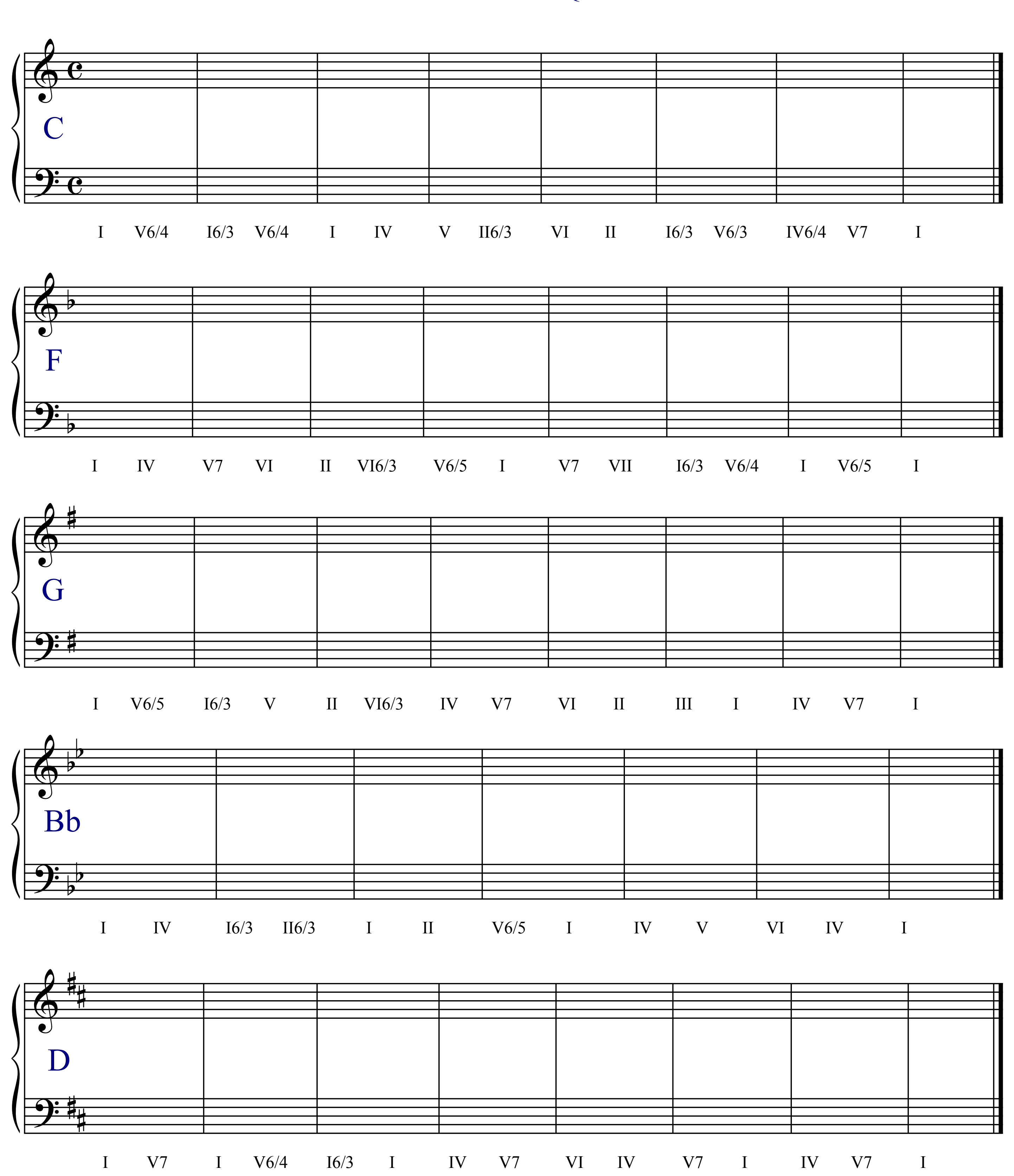
I VI VII I II III I VI II IV VI I V V I

FECHA:________________________

ALUMNO:____

24

DESARROLLA LAS PROGRESIONES EN LOS TONOS QUE SE PIDEN.

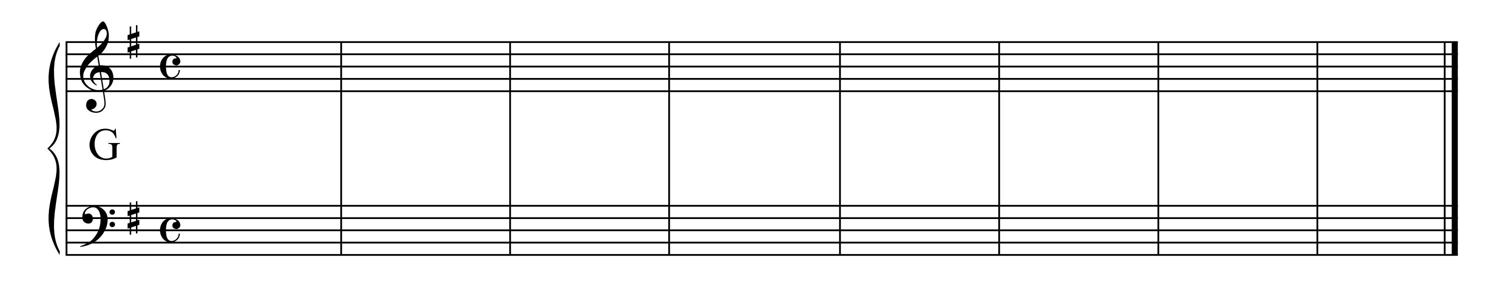


25

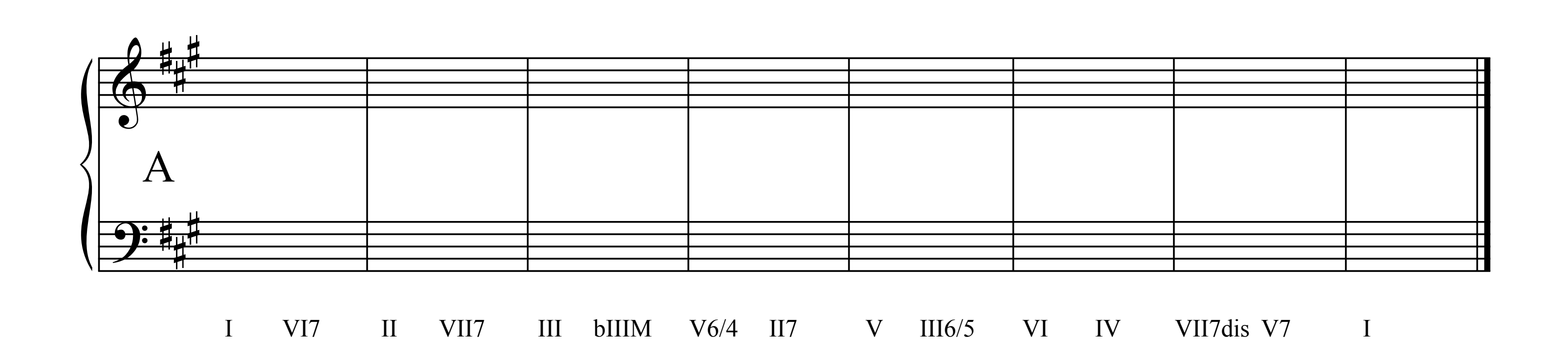
FECHA:________________

ALUMNO:____

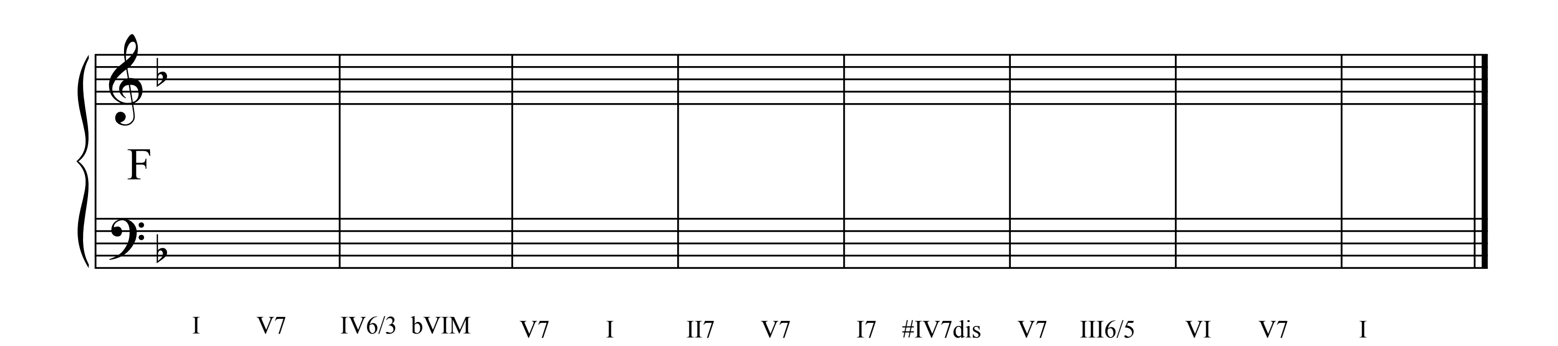
DESARROLLA LAS PROGRESIONES EN LOS TONOS QUE SE PIDEN



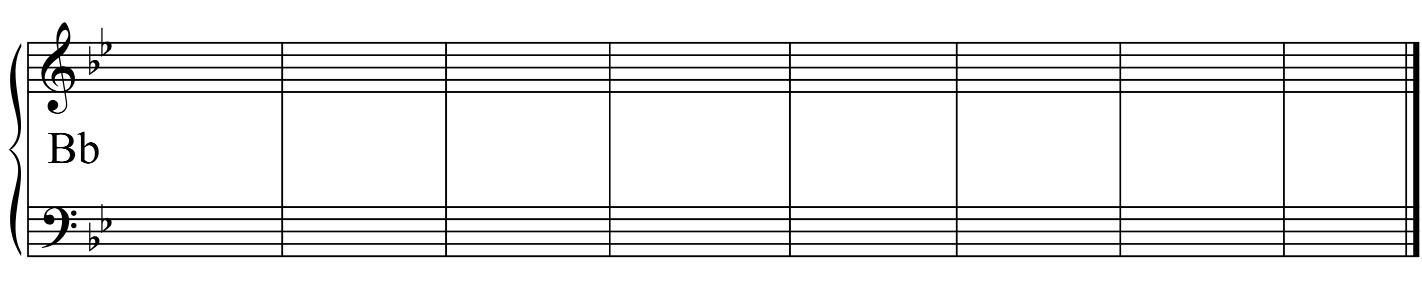
I7 II7 bVIIM VI7 V7 I VI6/5 II7 V III7 VI IV I6/4 V7 I



I VI7 II VII7 III bIIIM V6/4 II7 V III6/5 VI IV VII7dis V7 I



I V7 IV6/3 bVIM V7 I II7 V7 I7 #IV7dis V7 III6/5 VI V7 I



I V6/4 I6/3 V7 VI bVIIM IV6/3 bII6/3np V2 V7 I VI6/5 II7 V7 I

26

FECHA__________________

ALUMNO:____

DESARROLLA LA SIGUIENTE PROGRESIÓN.

I VII I6/5 IV II4/3dis 7+ I6/4 #II7dis III

V7 V6/5 VIM III4/3 VIM II7dis I6/3 V7

VIM V6/3m VI7 IIM V6/3 VII7 IIIM bVII7

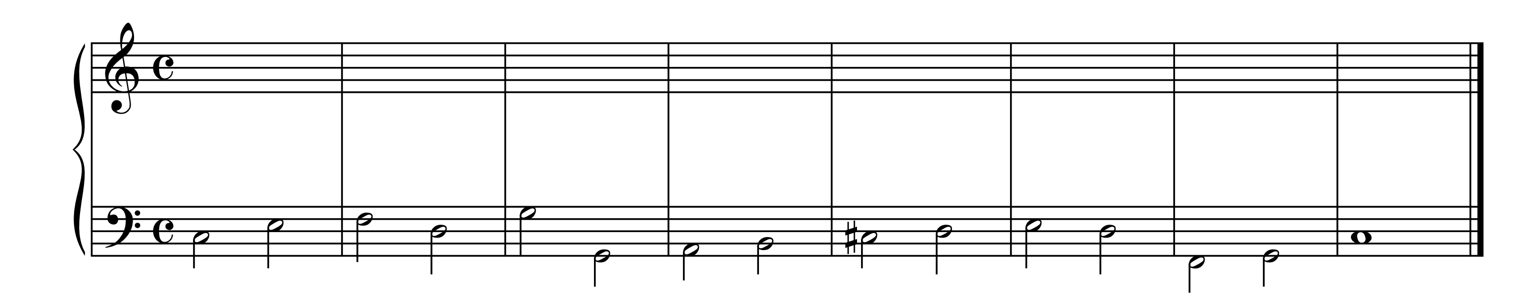
I2 I2 IV6/3 V I V I

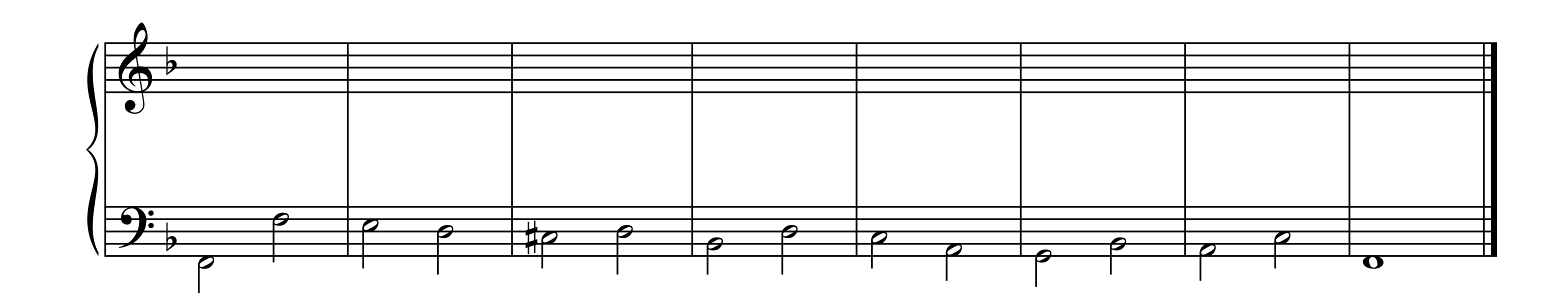
FECHA:___________________

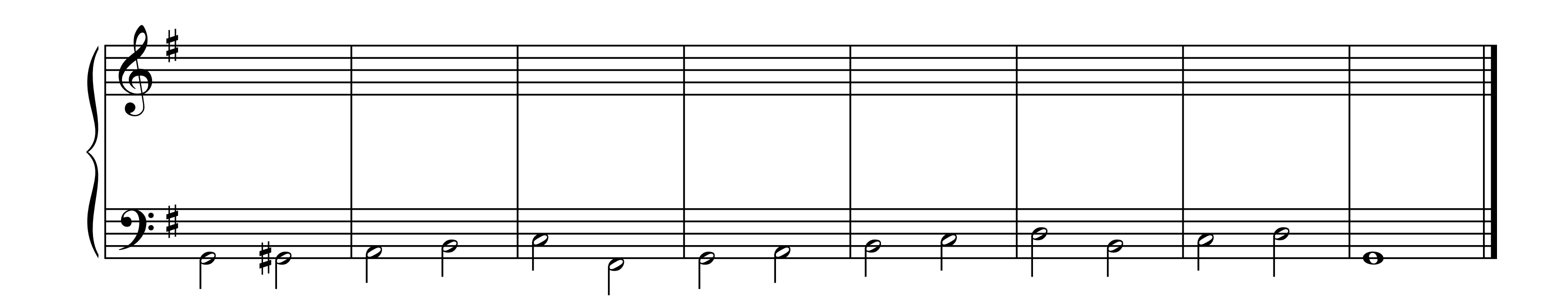
27

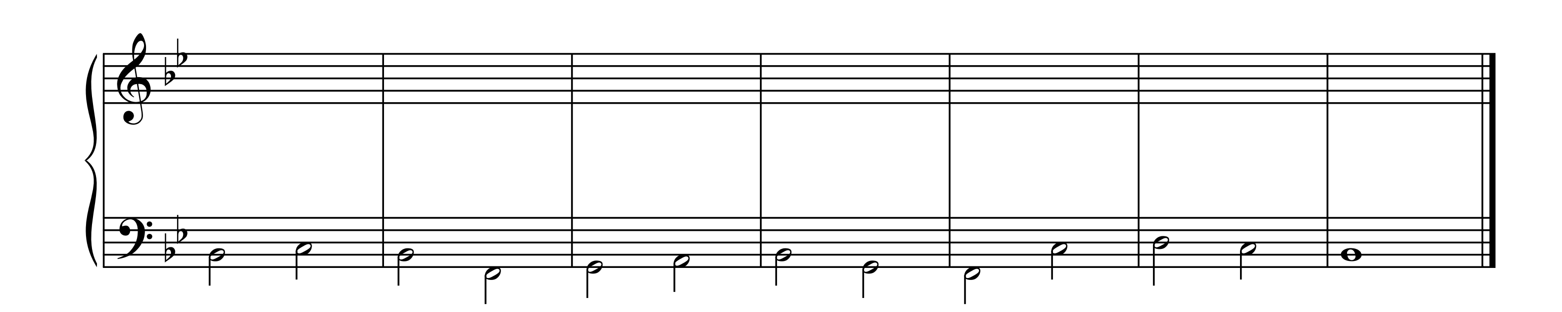
ALUMNO:____

DEFINE EL TONO DE CADA EJERCICIO Y DESARROLLA LAS PROGRESIONES. CON ACORDES EN ESTADO FUNDAMENTAL Y EN 1a INVERSIÓN ÚNICAMENTE









FECHA:_____________________

ALUMNO:____

28

DESARROLLA LA PROGRESIÓN A 4 VOCES.

I I2 IV6/3 IV IIM7 V VIIM6/5 III I V I6/3 V6/4

I VI bVIIM7 bIIIM6/3 IV V2 I6/3 IIM7 V V7 I VI6/5

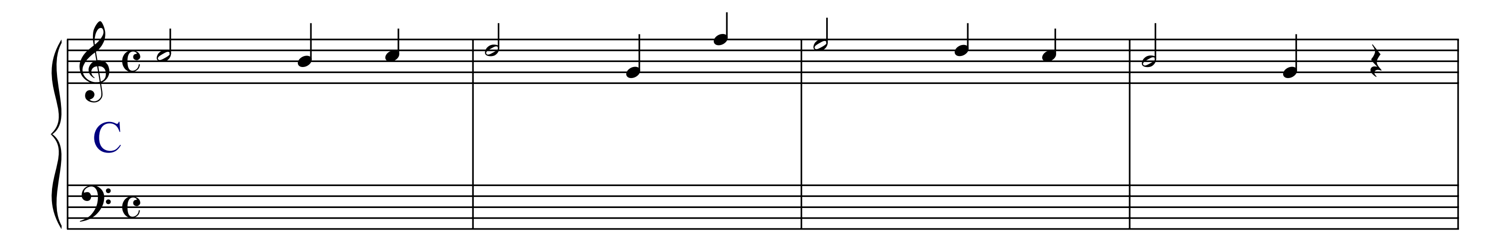
II Vm IV6/3 IV V II6/5 VI IIM6/5 V II6/4 V6/3 I

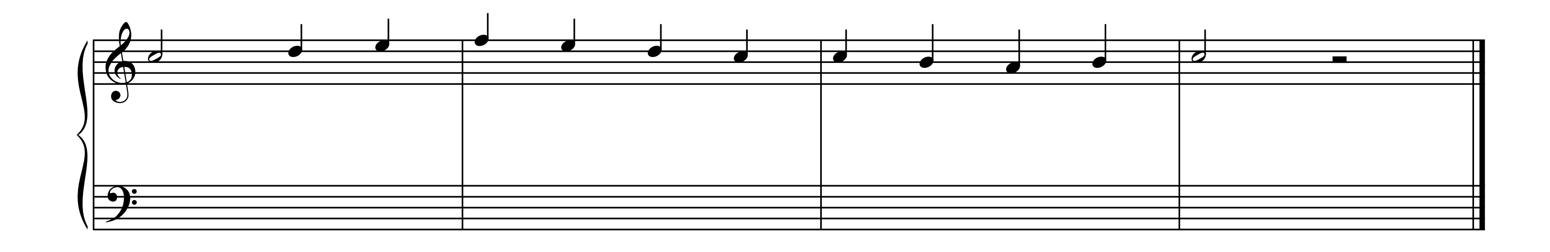
IV I II VIM6/5 II #IV7dis V V7 I V6/5 I

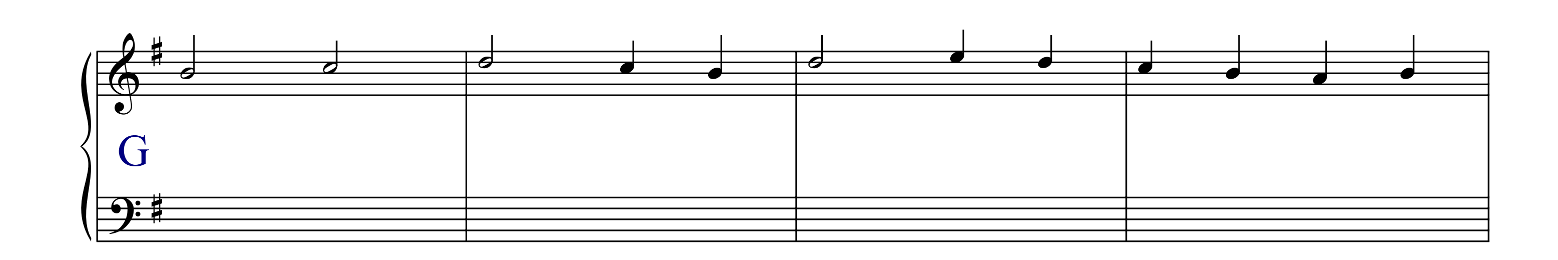
FECHA:________________________

NOMBRE:____

ANALIZA LAS MELODÍAS MARCANDO LAS NOTAS QUE CREAS ORNAMENTALES CON UNA CRUZ Y DEFINE UNA PROGRESIÓN ARMÓNICA APLICANDO UNO, DOS, O MÁS ACORDES POR COMPÁS SEGÚN LO CREAS NECESARIO TRATANDO DE USAR EL MENOR NÚMERO DE ACORDES







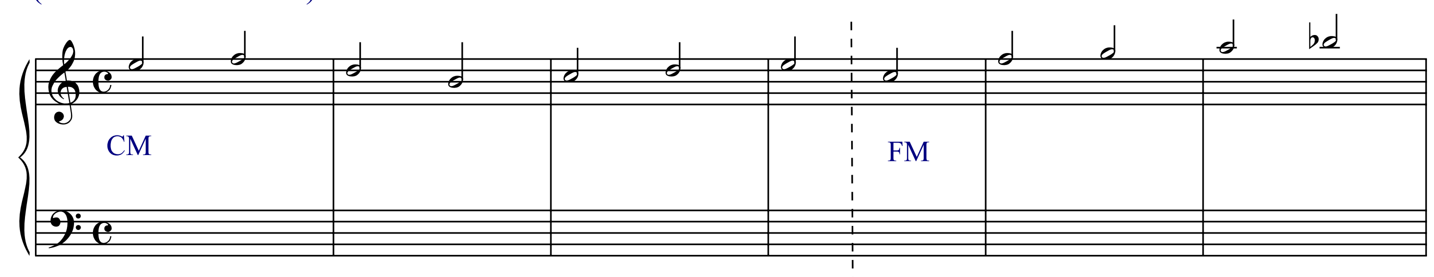


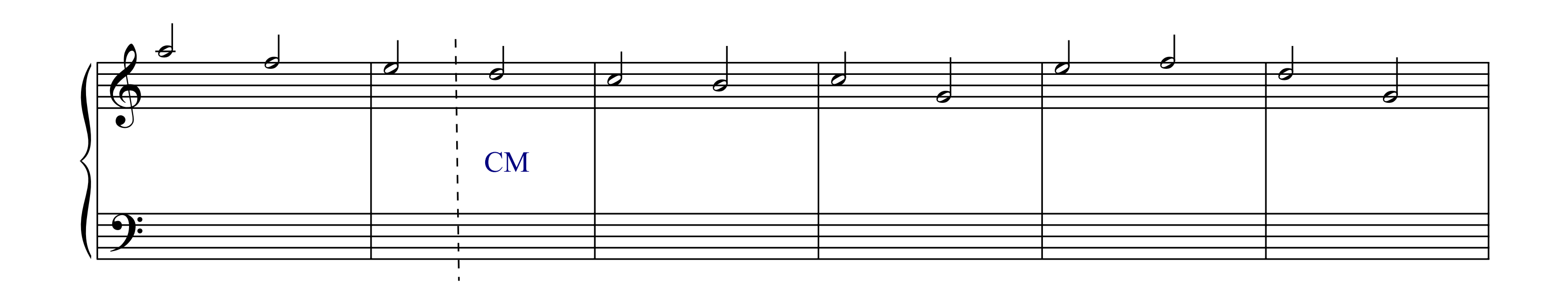

DM
FM

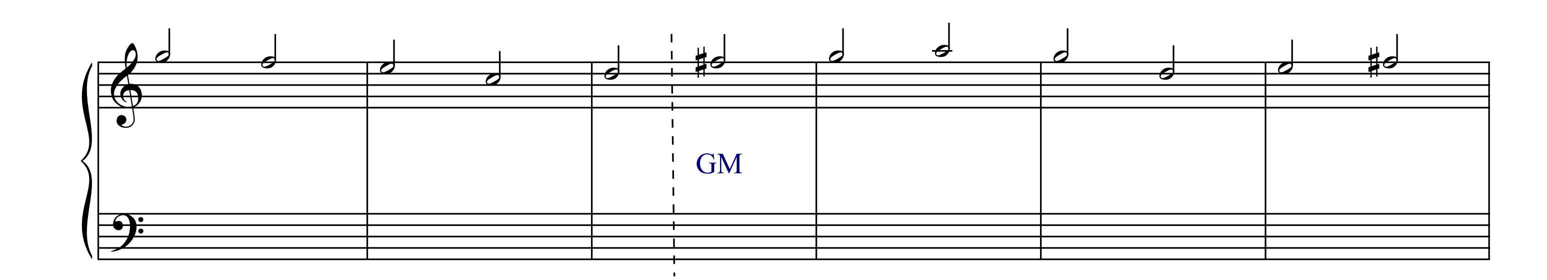
FECHA:____________________

ALUMNO:____

DESARROLLA EL CORAL QUE SE PIDE A 4 VOCES, MODULANDO SEGÚN SE MARCA ELABORANDO LA PROGRESIÓN ARMÓNICA LIBREMENTE CON DOS ACORDES POR COMPÁS (NOTAS BLANCAS)





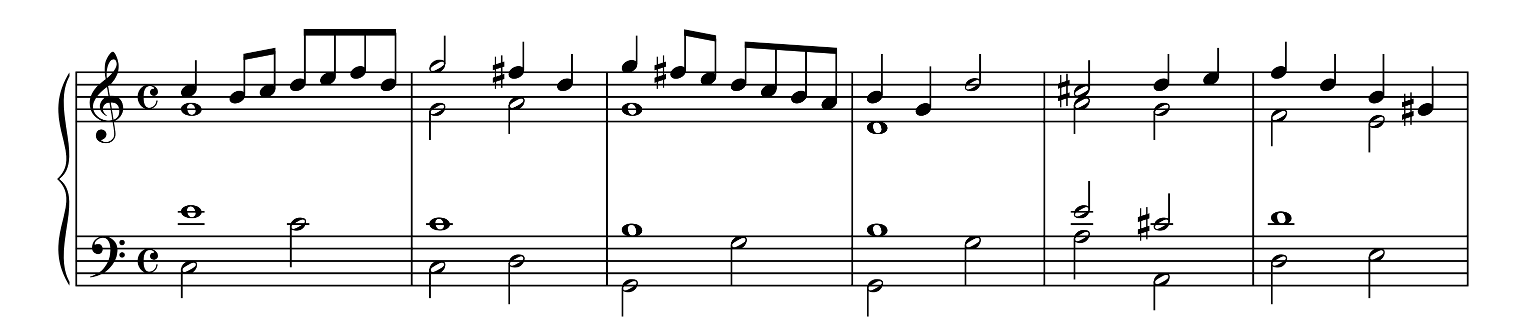


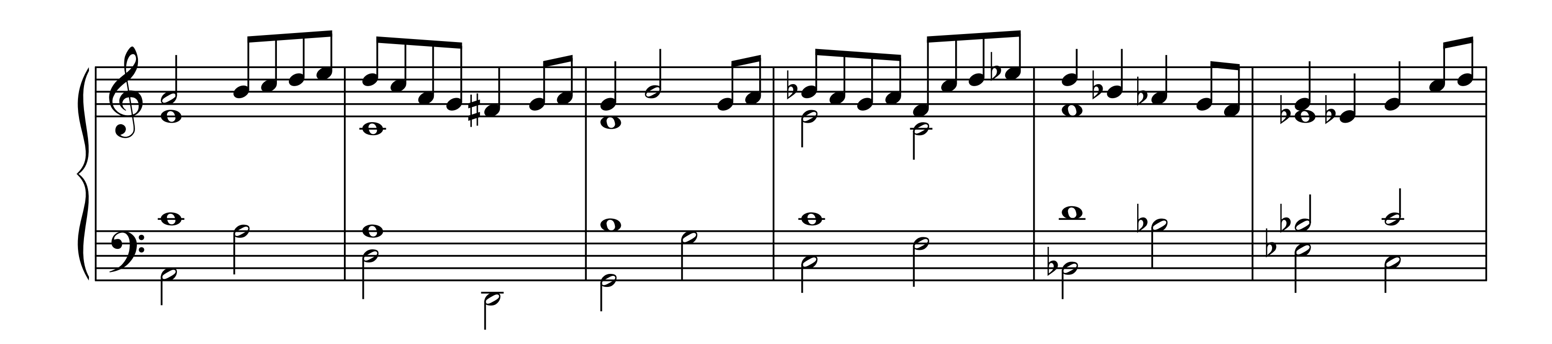


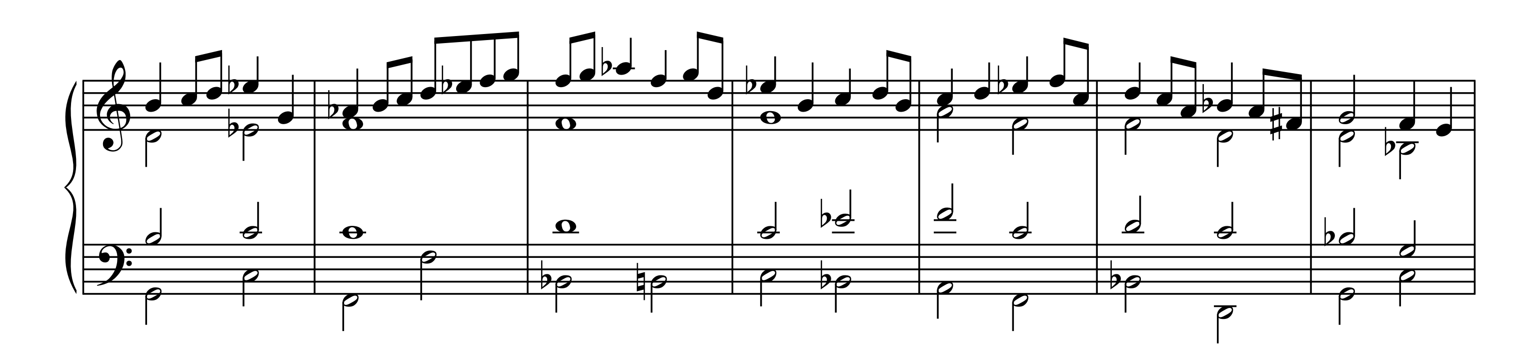
FECHA:____________________

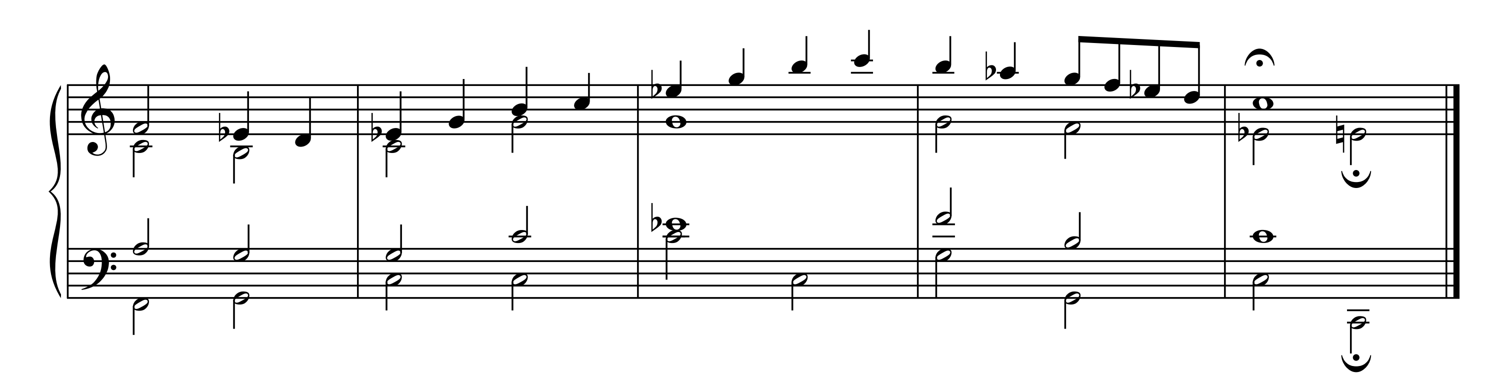
ALUMNO:____________________________________

CIFRA LA PROGRESIÓN MARCANDO LAS NOTAS ORNAMENTALES CON UNA CRUZ Y MARCANDO CORRECTAMENTE LAS MODULACIONES.









FECHA:________________________

ALUMNO:____

DESARROLLA LA PROGRESIÓN COMPLEMENTANDO LA SOPRANO DADA. DEFINE LAS MODULACIONES MARCANDO LOS ACORDES PIVOTES EN CADA CASO



FECHA:_________________

ALUMNO:____

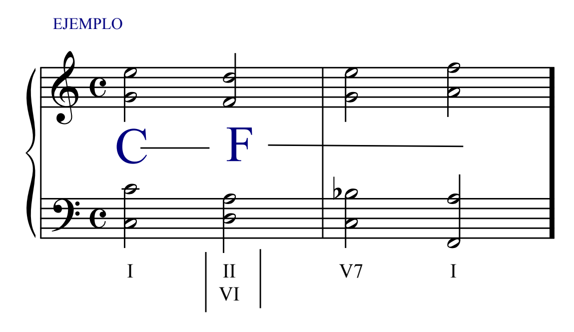
LOS SIGUIENTES ACORDES SON DOMINANTES CON 7a,. LOCALIZA EL TONO DE CADA UNO Y RESUELVE AL 1er GRADO DE LA TONALIDAD CORRESPONDIENTE Y CIFRA.

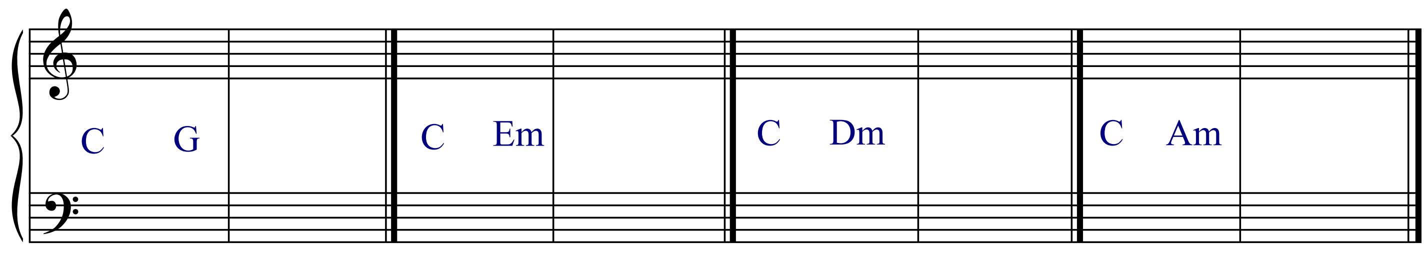


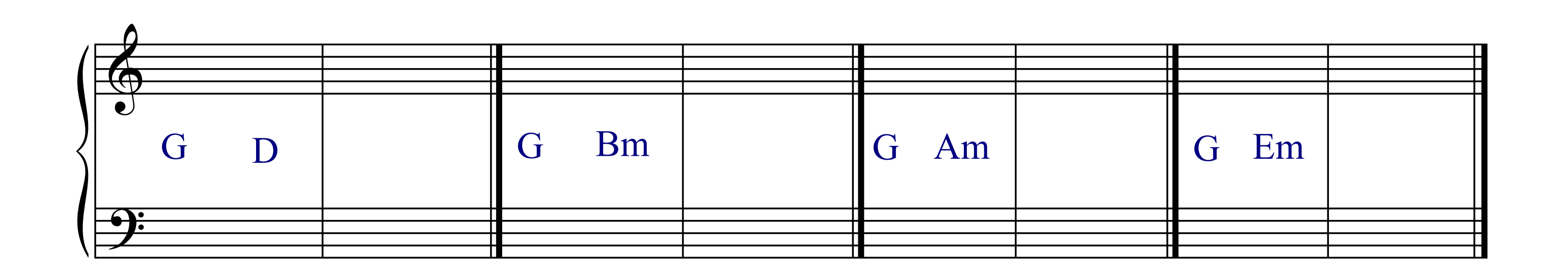
FECHA:_____________________

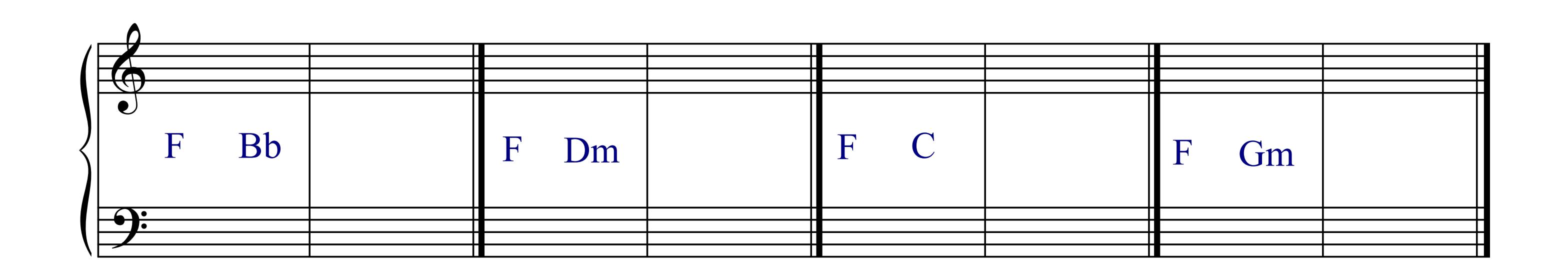
ALUMNO:____

DE ACUERDO A ESTE EJEMPLO, MODULA POR MEDIO DE ACORDES COMUNES A LOS TONOS VECINOS QUE SE PIDEN CIFRA TODOS LOS ACORDES. Y TERMINA CADA EJERCICIO CON LA CADENCIA CORRESPONDIENTE V-I





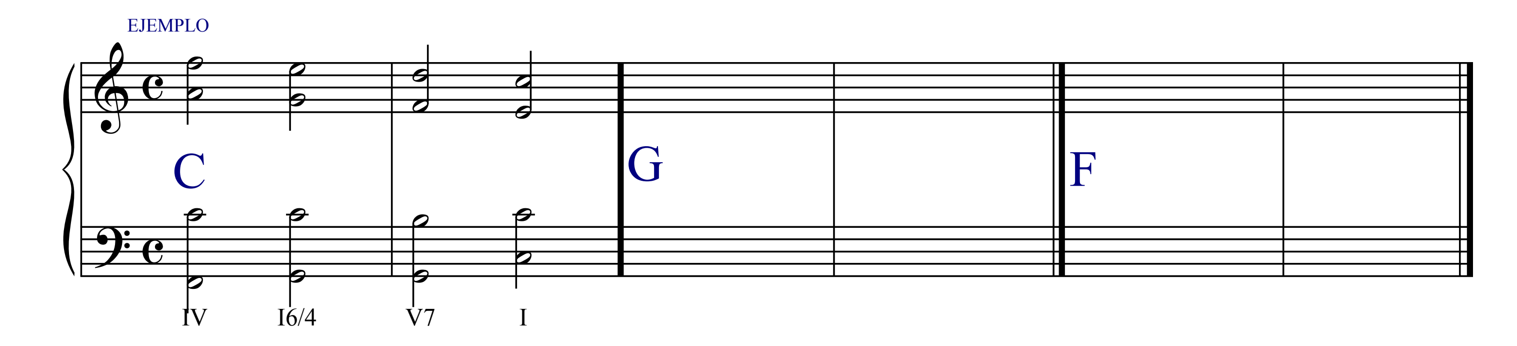




FECHA:_____________________

ALUMNO:____

DESARROLLA LAS CADENCIAS AMPLIADAS EN LOS TONOS QUE SE TE PIDEN.



E

Bb

Eb

D

A

B

Ab

Db

F#

FECHA:_____________________________

DOS PÁGINAS

36

NOMBRE:____

ANALIZA LAS SIGUIENTES LÍNEAS MELÓDICAS Y DEFINE LOS **ACORDES PRINCIPALES** QUE PUEDAN CORRESPONDER.

1- MARCA CON CRUZ LAS NOTAS DE ORNAMENTO QUE TU CREAS POSIBLES
2- CLARIFICA LA PROGRESIÓN USANDO EL MENOR NÚMERO DE ACORDES.



2

FECHA:______________________________

NOMBRE:____

37

FECHA________________________________

NOMBRE:____

ANALIZA ARMÓNICAMENTE CADA MELODÍA Y SÓLO CIFRA LOS ACORDES. EN BASE A ESE ANÁLISIS, DECIDE QUE NOTAS SON REALES Y CUALES PUEDEN SER ORNAMENTALES Y CIFRA CON CRUZ LOS ORNAMENTOS.

1.- UTILIZA EL MENOR NÚMERO POSIBLE DE ACORDES PREFIRIENDO ACORDES **PRINCIPALES**



FECHA:_____________________________

NOMBRE:____

38

ANALIZA LAS SIGUIENTES LÍNEAS MELÓDICAS Y DEFINE LOS ACORDES QUE PUEDAN CORRESPONDER. SOLO ESCRIBE EL CIFRADO QUE CORRESPONDA.

1.- DEFINE CUALES NOTAS DEBEN SER REALES Y CUALES PUEDEN SER ORNAMENTALES
2- ARMONIZA CON EL MENOR NÚMERO DE ACORDES POSIBLES PREFIRIENDO **ACORDES PRINCIPALES**
3- EN GENERAL LA PRIMERA NOTA D CADA COMPÁS DEBE SER TRATADA COMO REAL



FECHA:______________________________

NOMBRE:____

DOS PÁGINAS

39

ANALIZA LAS LÍNEAS MELÓDICAS Y DEFINE LA FUNCIÓN MELÓDICA DE CADA UNA DE LAS NOTAS. COMO NO TIENES UNA BASE ARMÓNICA DEFINIDA, LA FUNCIÓN MELÓDICA DEPENDERÁ DE LA CONFIGURACIÓN DE CADA NOTA, EN BASE A ESTO DECIDE CUALES PUEDEN SER ORNAMENTOS y CUALES DEBEN SER REALES.Y CIFRA CON CRUZ LOS ORNAMENTOS.

1- LA PRIMERA NOTA DE CADA COMPÁS DEBES CONSIDERARLA NOTA REAL.
2- LOS SALTOS SE DAN SIEMPRE ENTRE NOTAS REALES DEL MISMO O DE DIFERENTES ACORDES.
3- UTILIZA EL MENOR NÚMERO DE ACORDES POSIBLE PREFIRIENDO ACORDES **PRINCIPALES**



FECHA:______________________________

NOMBRE:____



FECHA:_______________________________ DOS PÁGINAS **40**

NOMBRE:____

LOS SIGUIENTES EJERCICIOS MELÓDICOS ESTAN ESCRITOS SOBRE COMPASES DE **4/4** QUE APARECEN INCOMPLETOS PUES SOLO TIENEN ESCRITAS LAS PRIMERAS NOTAS DE CADA COMPÁS, COMPLETA TODOS LOS COMPASES SEGÚN EL CIFRADO PROPUESTO CON LAS FIGURAS RÍTMICAS QUE SE INDICAN. PARA ESTO DEBES TOMAR EN CUENTA LAS SIGUIENTES CONSIDERACIONES.

1- LA PRIMERA NOTA DE CADA COMPÁS DEBES CONSIDERARLA COMO NOTA REAL.
2- LOS SALTOS SE DAN SIEMPRE ENTRE NOTAS REALES DE UN MISMO ACORDE O DE DOS DIFERENTES ACORDES.
3- PUEDES UTILIZAR BORDADOS, NOTAS DE PASO Y NOTAS REALES COMO CREAS LO CONVENIENTE.



2

FECHA:______________________________

NOMBRE:____



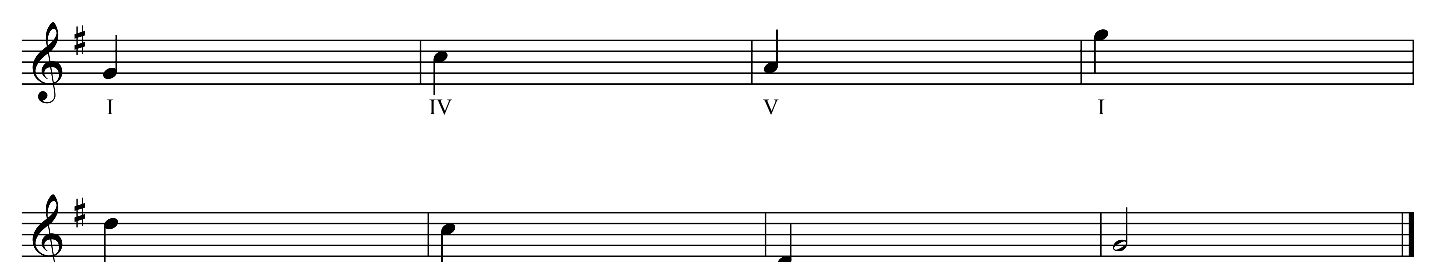
FECHA:_______________________________ DOS PÁGINAS **41**

NOMBRE:____

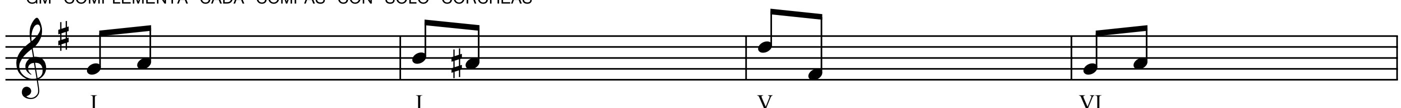
ANALIZA LAS LÍNEAS MELÓDICAS Y DEFINE LA FUNCIÓN MELÓDICA DE CADA UNA DE LAS NOTAS. COMO NO TIENES UNA BASE ARMÓNICA DEFINIDA, LA FUNCIÓN MELÓDICA DEPENDERÁ DE LA CONFIGURACIÓN DE CADA NOTA, EN BASE A ESTO DECIDE CUALES PUEDEN SER ORNAMENTOS y CUALES DEBEN SER REALES.Y CIFRA CON CRUZ LOS ORNAMENTOS.

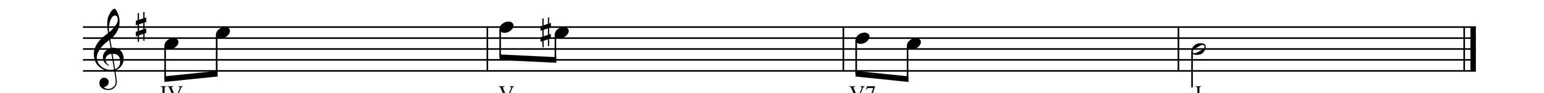
1- LA PRIMERA NOTA DE CADA COMPÁS DEBES CONSIDERARLA NOTA REAL.
2- LOS SALTOS SE DAN SIEMPRE ENTRE NOTAS REALES DEL MISMO O DE DIFERENTES ACORDES.
3- UTILIZA EL MENOR NÚMERO DE ACORDES POSIBLE PREFIRIENDO ACORDES **PRINCIPALES**

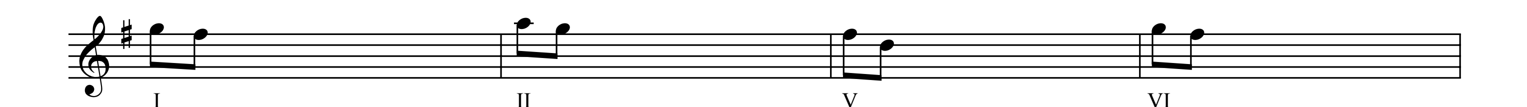
GM COMPLEMENTA CADA COMPÁS CON 3 NEGRAS

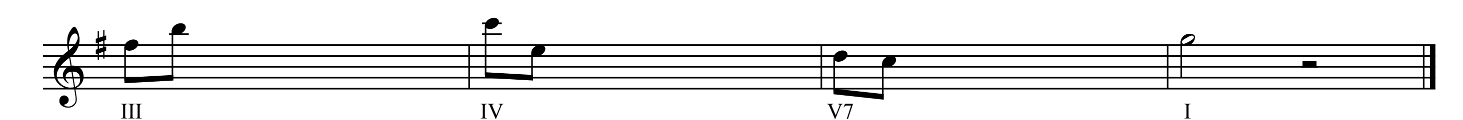


GM COMPLEMENTA CADA COMPÁS CON SOLO CORCHEAS

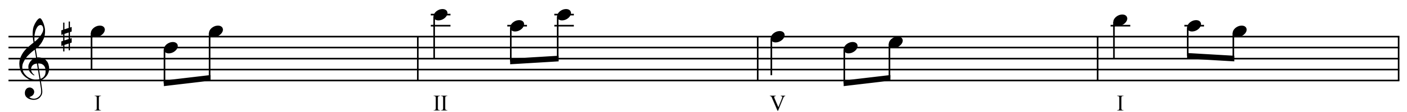


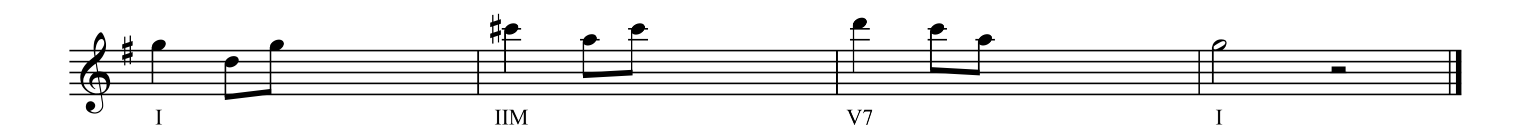






GM COMPLEMENTA CADA COMPÁS CON NEGRA Y DOS CORCHEAS EN 3er Y 4° TIEMPOS





FECHA:_____________________________

NOMBRE:____

GM COMPLEMENTA CADA COMPAS CON UNA NEGRA Y DOS CORCHEAS EN 3er Y 4° TIEMPOS

I V7 VI I

V V7 V7 I

GM COMPLEMENTA CADA COMPAS CON 3 FIGURAS RÍTMICAS IGUALES A LA PRIMERA.

I VI VII I

IV III V7 I

GM COMPLEMENTA CADA COMPÁS CON SOLO CORCHEAS

I II IV VII

IV II V7 I

GM COMPLEMENTA CADA COMPAS CON SOLO CORCHEAS

I III I7 IV

II IV V7 I

GM COMPLEMENTA CADA COMPÁS CON SOLO SEMI CORCHEAS

I V7 VI II

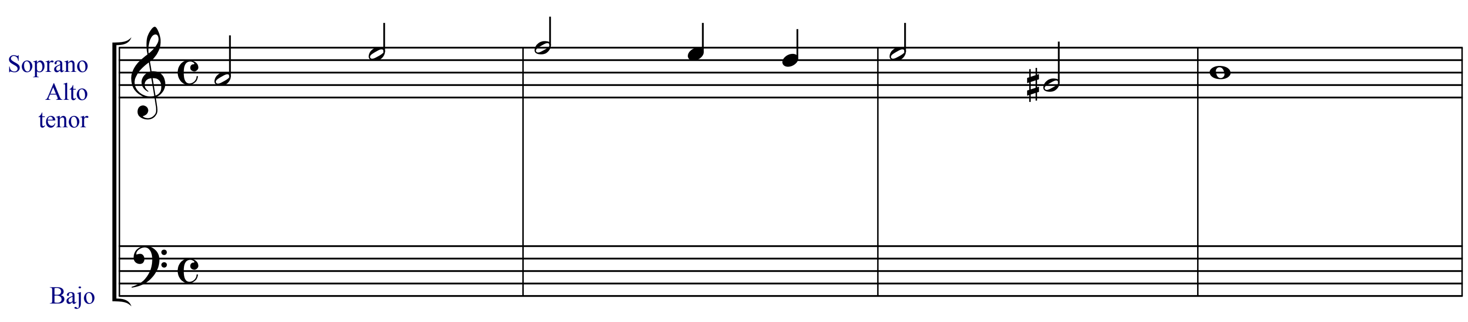
IV VI V7 I

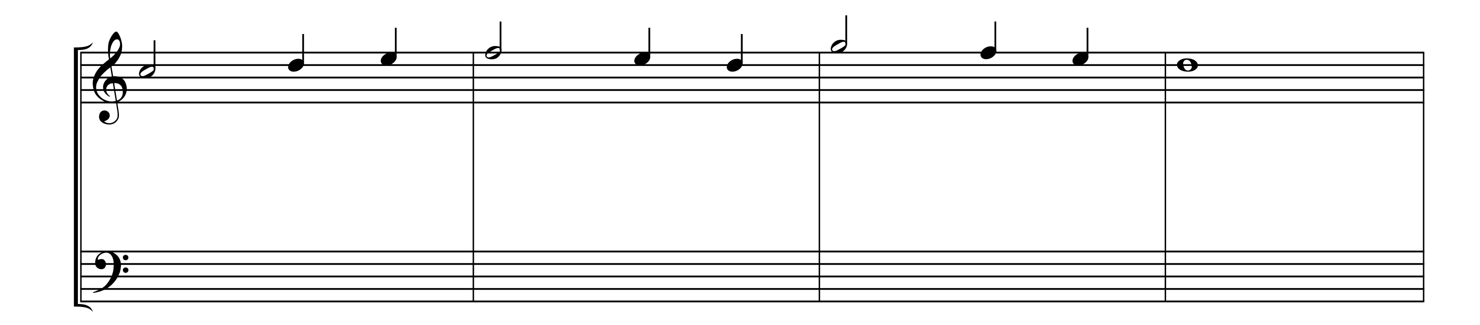
FECHA:_________________

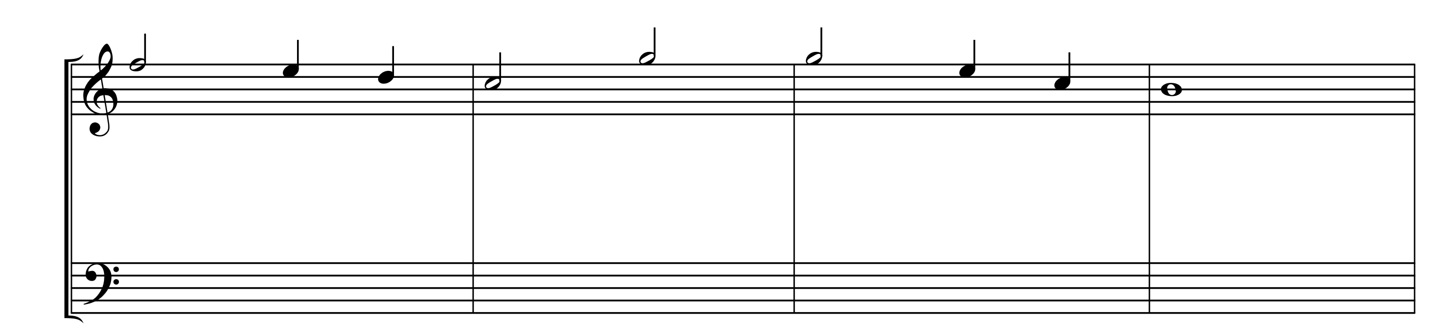
ALUMNO.____

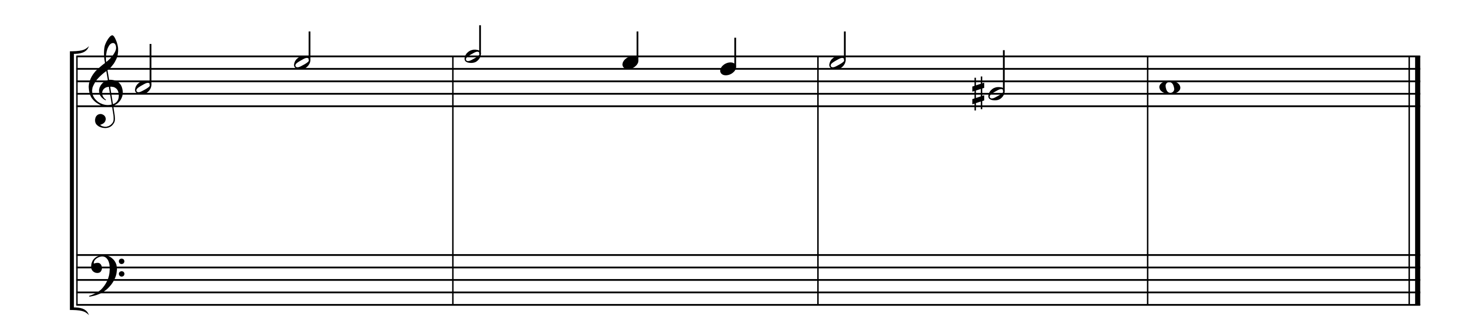
42

ANALIZA ARMONICAMENTE ESCRIBIENDO SOLO LOS BAJOS DE LOS ACORDES Y AGREGA A LA VOZ SOPRANO, DOS SEGUNDAS VOCES ARMÓNICAS







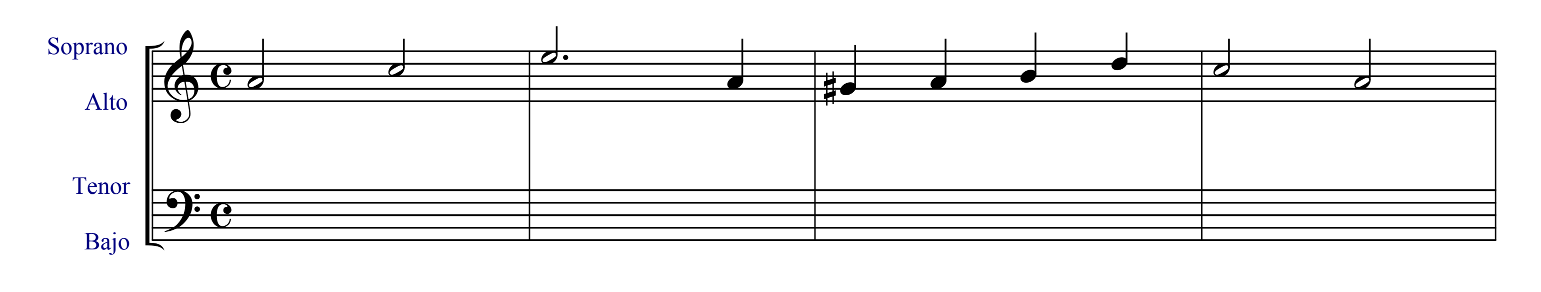


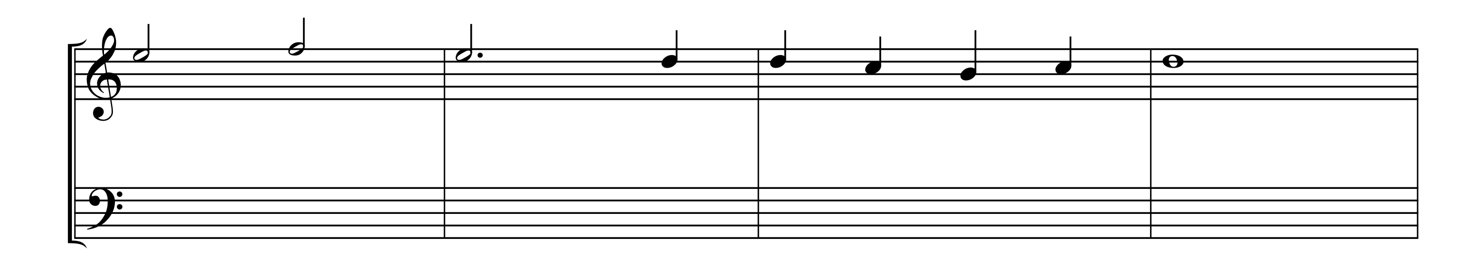
FECHA:__________________

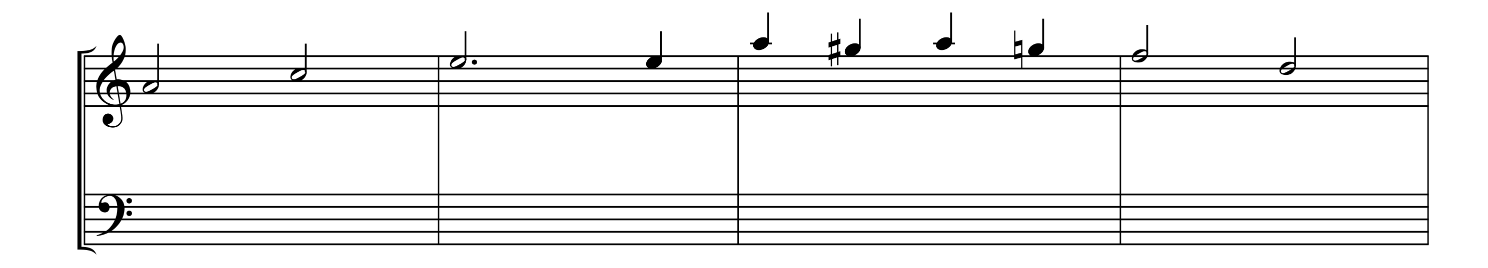
ALUMNO.____

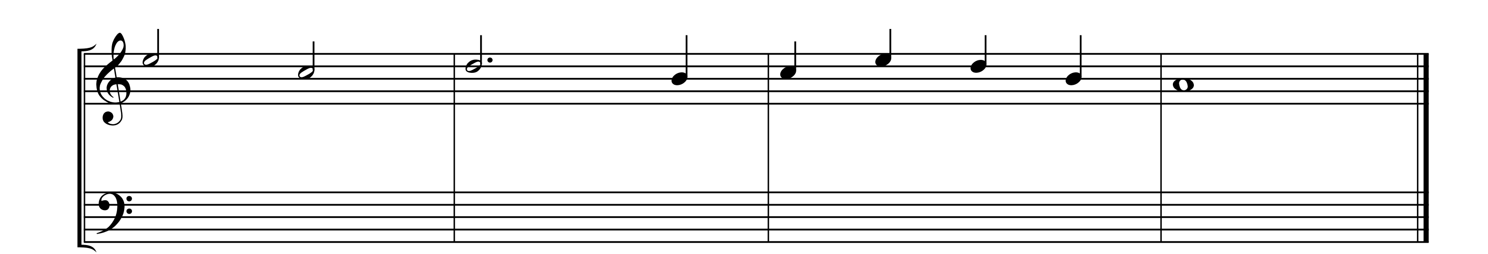
43

ARMONIZA A 4 VOCES CON LOS ACORDES QUE CREAS NECESARIOS, ORNAMENTANDO LA VOZ DE CONTRALTO LIBREMENTE.









FECHA:_______________________

PRELUDIO
SUITE#2-1
J.S.BACH

2 PÁGINAS

44

ALUMNO:____

ARMONIZA LA SIGUIENTE PIEZA DE BACH COMO MEJOR TE PAREZCA EN BASE AL ANÁLISIS DE LA MELODÍA JUSTIFICA TODAS LAS NOTAS Y MARCA CON CRUZ LAS NOTAS ORNAMENTALES



2



Suite para cello #1
Courante (3)

2 PÁGINAS

45

FECHA___________________________

NOMBRE____

J.S.Bach

ANALIZA ARMONICAMENTE Y JUSTIFICA LAS NOTAS DE LA MELODÍA DE ACUERDO A LAS REGLAS DE ORNAMENTACIÓN Y CIFRA TODO

4

7

10

13

16

1. 2.

SOFITLAX.Q.2008

NOMBRE____



46

PRELUDIO
SUITE#1-4
J.S.BACH

FECHA:________________________

ALUMNO:____

ANALIZA ARMÓNICAMENTE LA SIGUIENTE PIEZA DE BACH Y JUSTIFICA TODAS LAS NOTAS DE LA MELODÍA DENTRO DE LAS REGLAS DE LA ORNAMENTACIÓN MELÓDICA Y CIFRA TODO



ALUMNO:____

FECHA:______________________________

47

1.- ANALIZA ARMÓNICAMENTE LA LÍNEA MELÓDICA Y DEFINE UNO, DOS O MÁS ACORDES POR COMPÁS SEGÚN LO CREAS NECESARIO

2.- ELABORA UNA LÍNEA MELÓDICA ORNAMENTADA EN SOPRANO APLICANDO UNA BUENA COMPENSACIÓN MELÓDICA.



Aus meines herzens grunde

J.S.Bach

48

FECHA______________________________________

NOMBRE.____

ANALIZA Y CIFRA TODO.

6

11

16

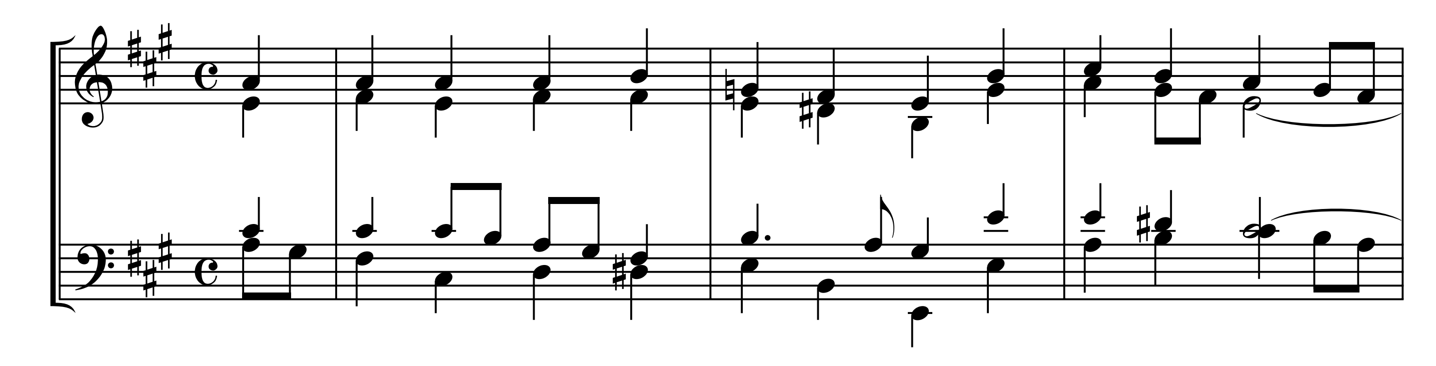
Ich dank dir Liebe Herre

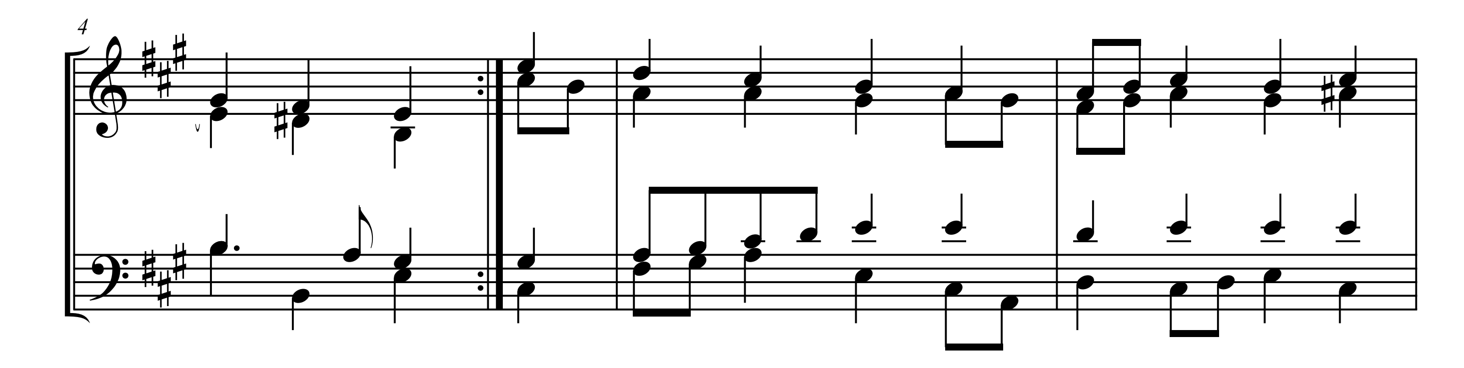
J.S.Bach

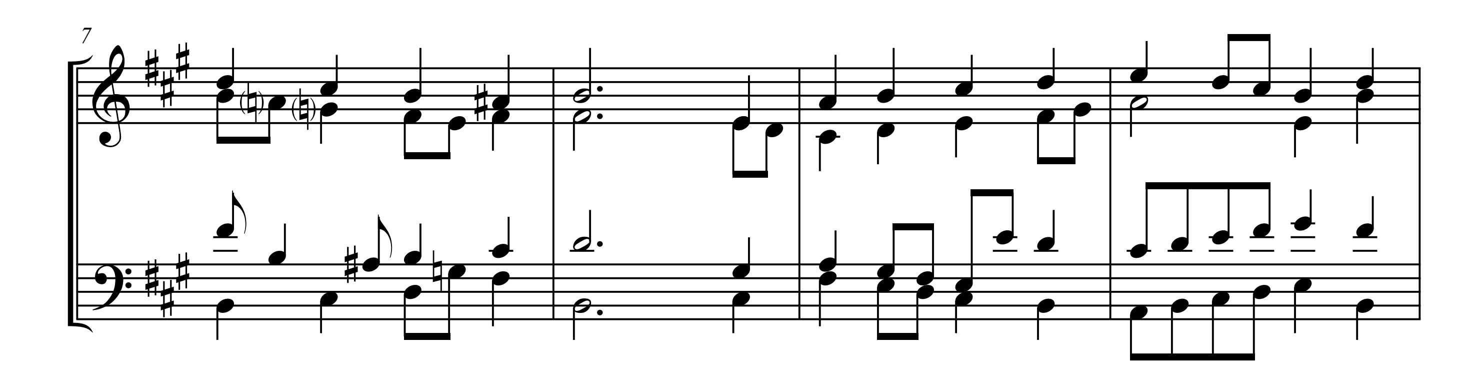
FECHA____________________________

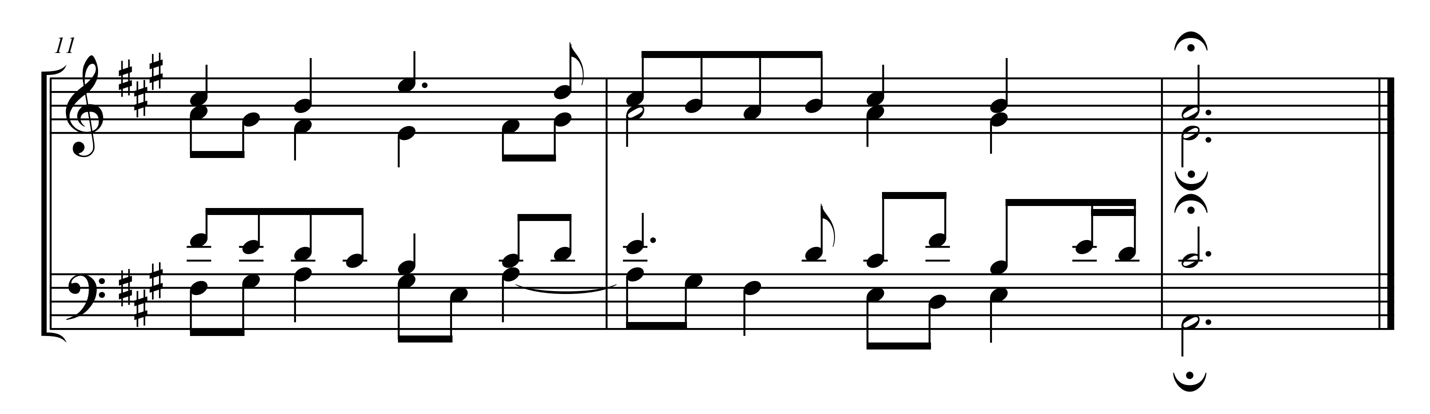
NOMBRE:____

ANALIZA Y CIFRA TODO.









Schau lieber gott wie meine feind

J.S.Bach

50

FECHA____________________

NOMBRE:____

ANALIZA Y CIFRA TODO.



Es ist das heil und komen herr

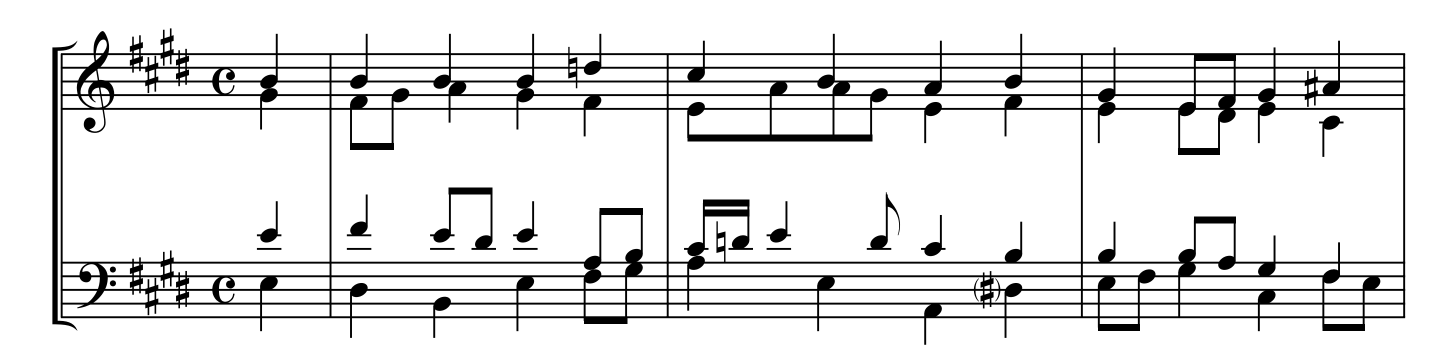
J.S.Bach

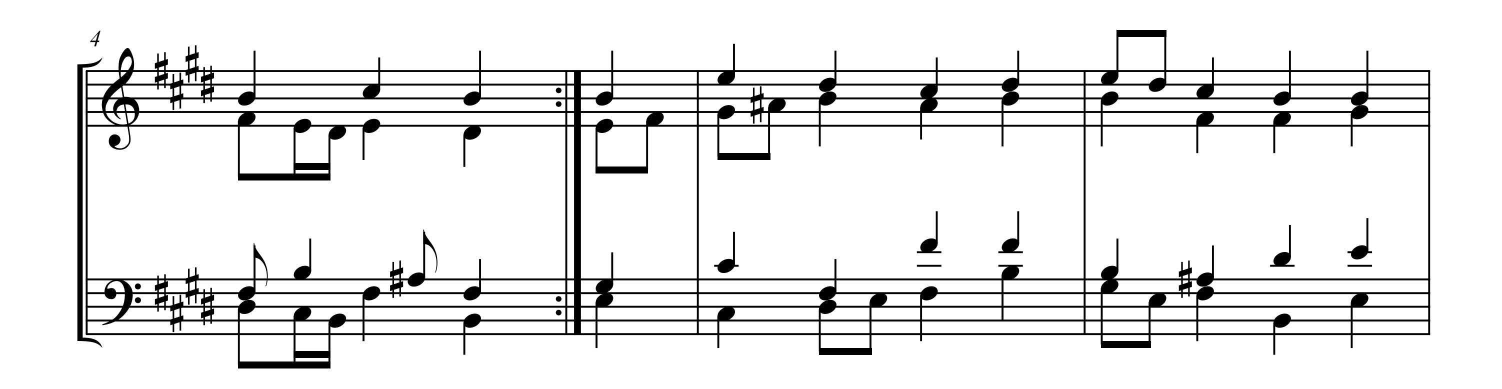
51

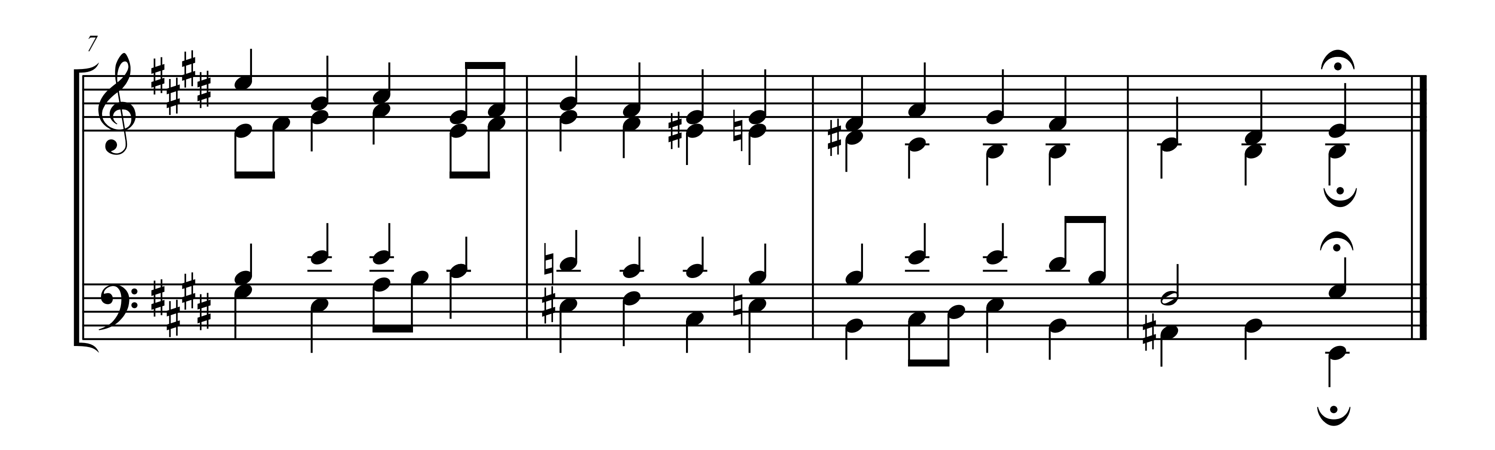
FECHA________________________

NOMBRE:____

ANALIZA Y CIFRA TODO







Ein Lamlein geht und trägt die schuld

J.S.Bach

52

FECHA____________________

NOMBRE:____

ANALIZA Y CIFRA TODO.



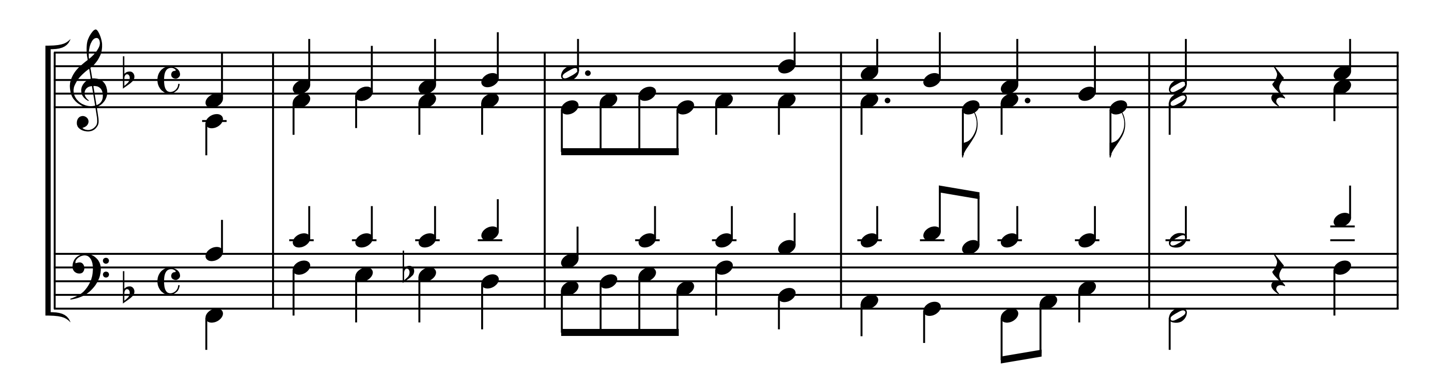
Christus, der ist mein leben
J.S.Bach

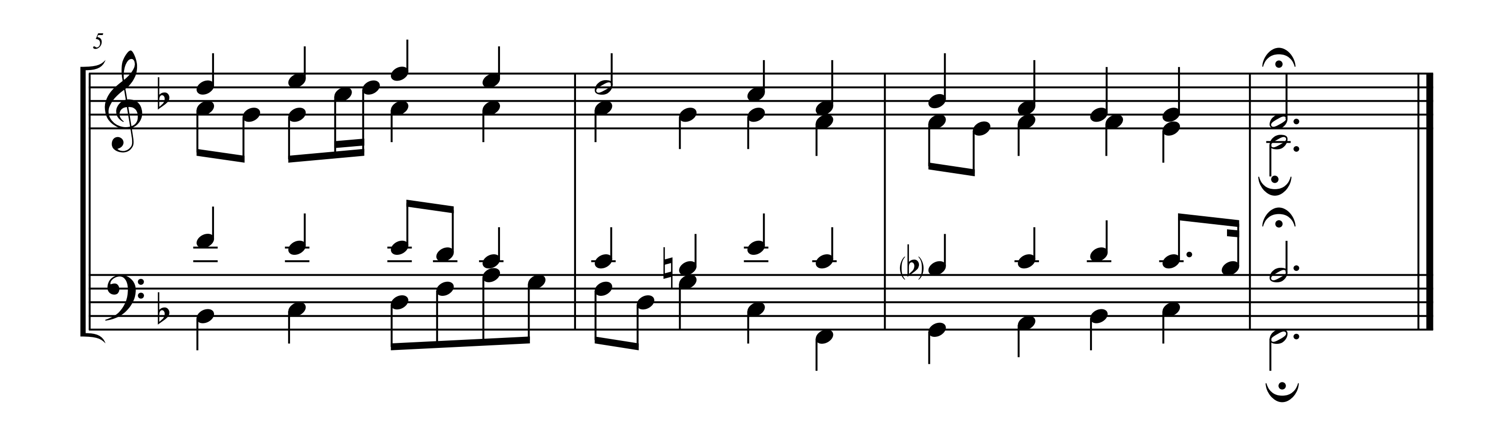
53

FECHA_______________________

NOMBRE:____

ANALIZA Y CIFRA TODO.





Nun lob mein seel herren

J.S.Bach

54

FECHA________________________

NOMBRE:____

ANALIZA Y CIFRA TODO.



Freuet euch christien allen

J.S. Bach

55

FECHA________________________

NOMBRE:____

ANALIZA Y CIFRA TODO.



Ermuntre dich, mein schwacher geist

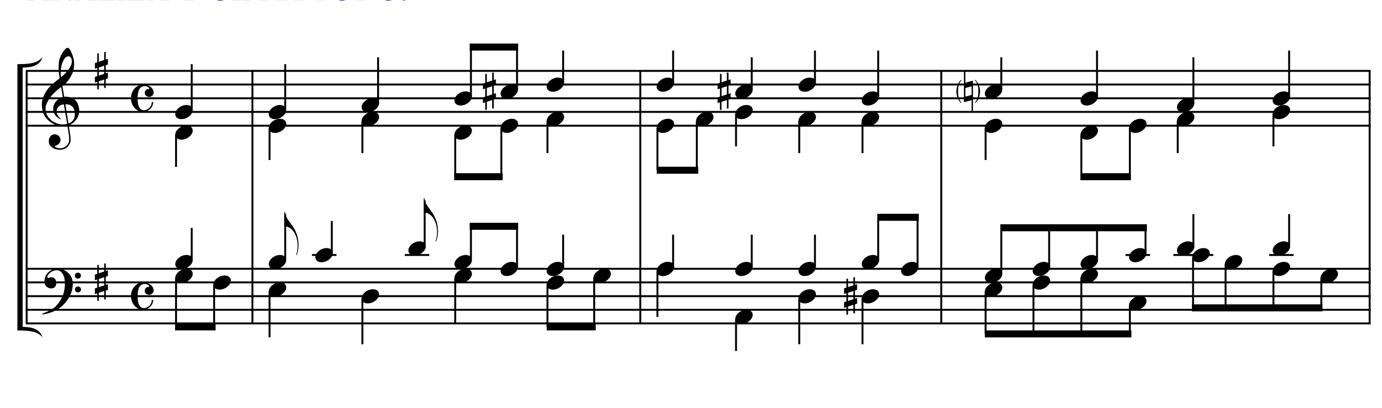
J.S.Bach

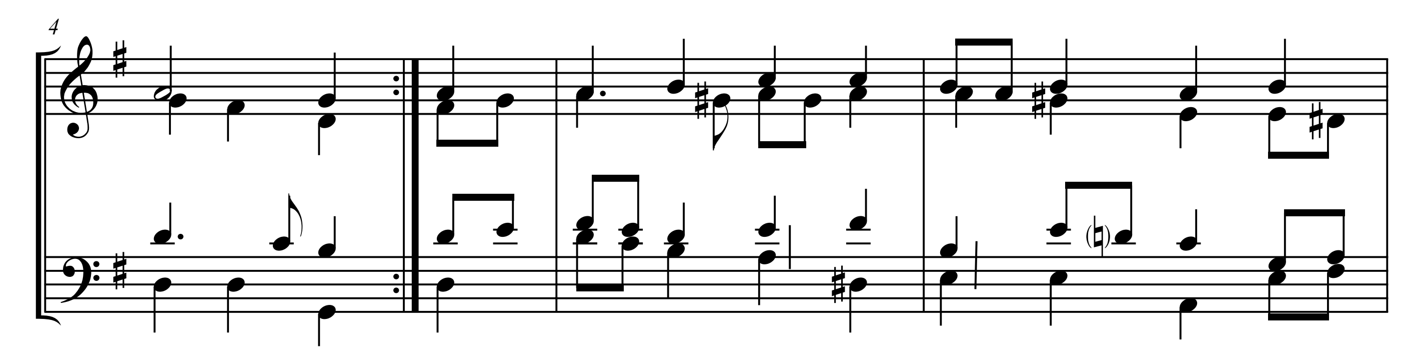
56

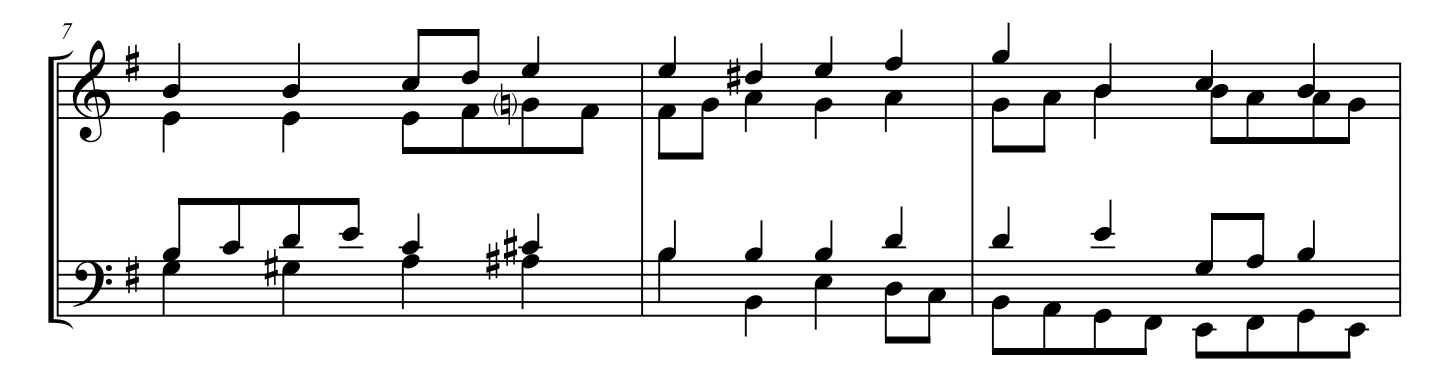
FECHA____________________

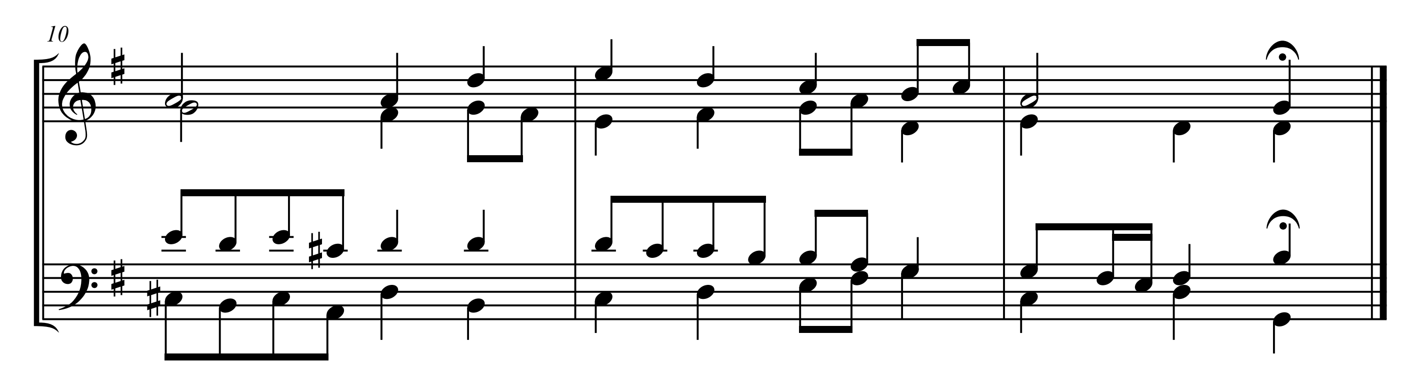
NOMBRE:____

ANALIZA Y CIFRA TODO.









Aus tiefer not schrei ich sur dir

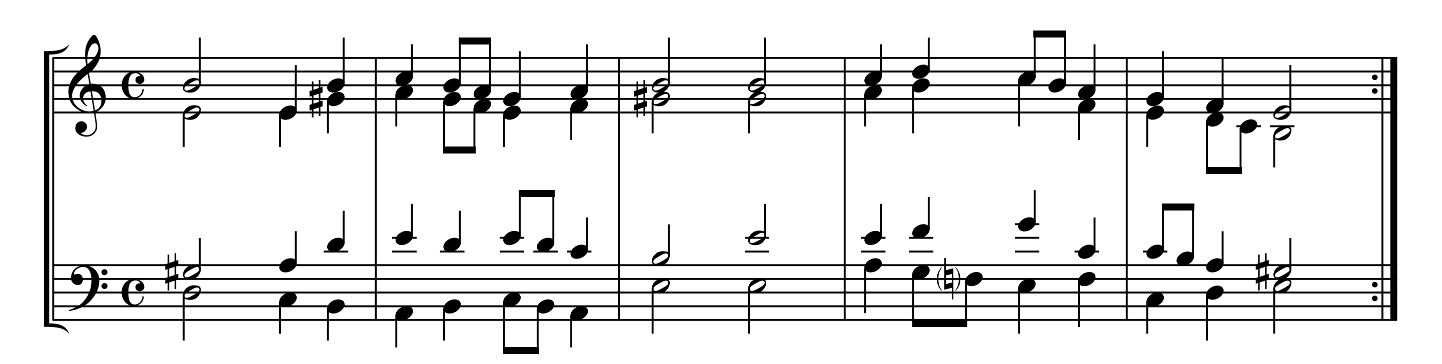
J.S.Bach

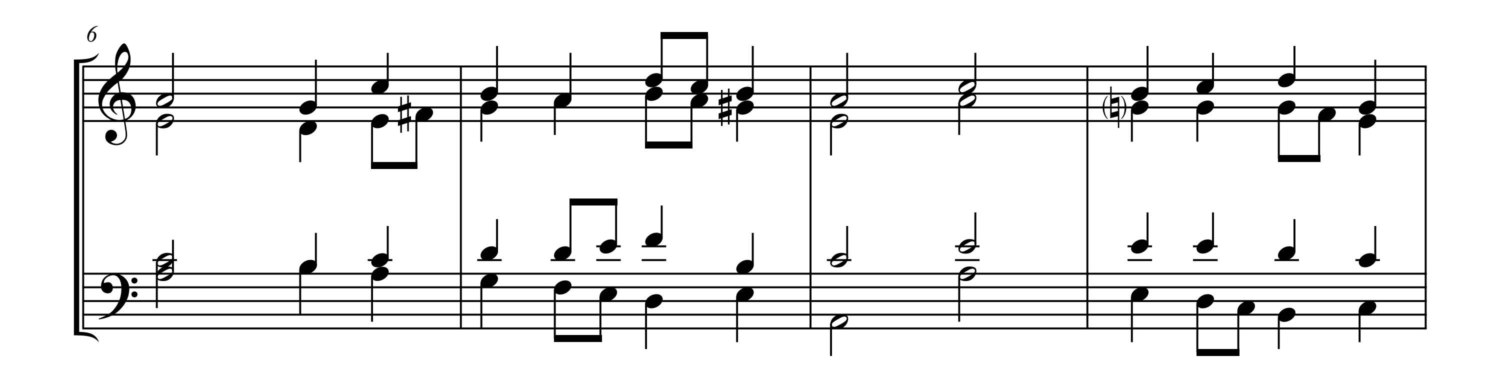
57

FECHA:___________________

NOMBRE:____

ANALIZA Y CIFRA TODO.







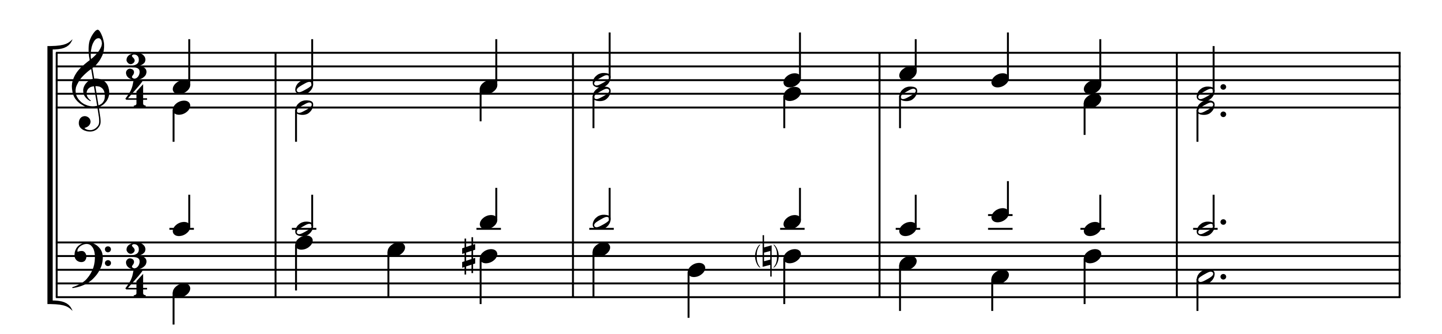
Ein Kind geborn zu bethehlem

J.S.Bach

FECHA:______________________

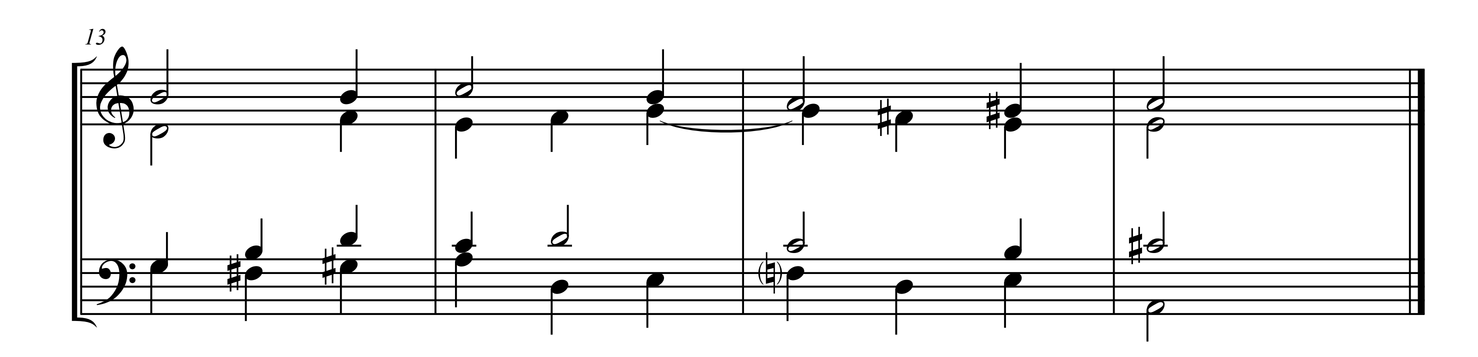
NOMBRE:____

ANALIZA Y CIFRA TODO.









FECHA:_________________

ALUMNO:____

59

EN BASE AL TEMA QUE SE PRESENTA, ANALIZA ARMÓNICAMENTE (SOLO CIFRA) Y DESARROLLA 9 VARIACIONES MELÓDICAS LIBRES UTILIZANDO LOS RECURSOS DE ORNAMENTACIÓN QUE QUIERAS. CON UN MÁXIMO DE 8 NOTAS POR COMPÁS.

TEMA

FECHA:__________________

ALUMNO:____

60

EN BASE AL TEMA QUE SE PRESENTA, ANALIZA ARMÓNICAMENTE (SOLAMENTE CIFRA) Y DESARROLLA 9 VARIACIONES LIBRES UTILIZANDO TODOS LOS RECURSOS DE ORNAMENTAICÓN QUE QUIERAS CON UN MÁXIMO DE 8 NOTAS POR COMPÁS.

TEMA

FECHA:__________________

ALUMNO:____

61

EN BASE AL CORAL QUE SE PRESENTA, DESARROLLA EN CADA REPETICIÓN SIGUIENTE UNA VOZ ORNAMENTADA CON PASOS Y BORDADOS EN CADA UNA SE INDICA CUAL VOZ SE DEBE ORNAMENTAR.

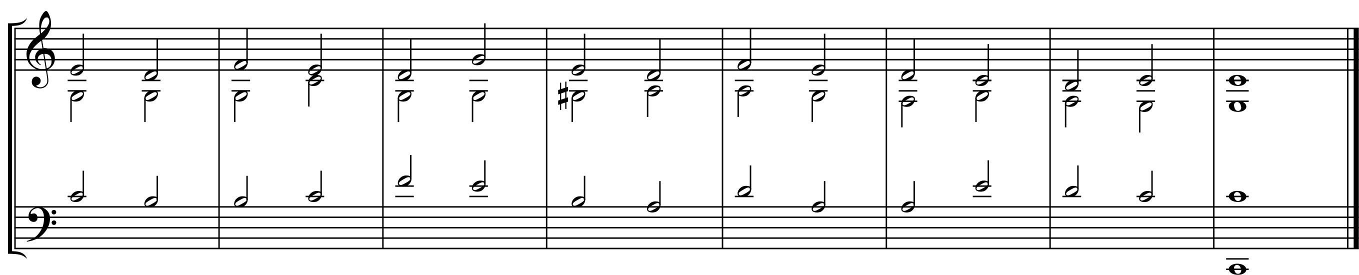
I V V7 VI V6/5 I IIIM II6/3 II VI6/5 II I6/4 V7 I I

SOPRANO

ALTO

TENOR

BAJO

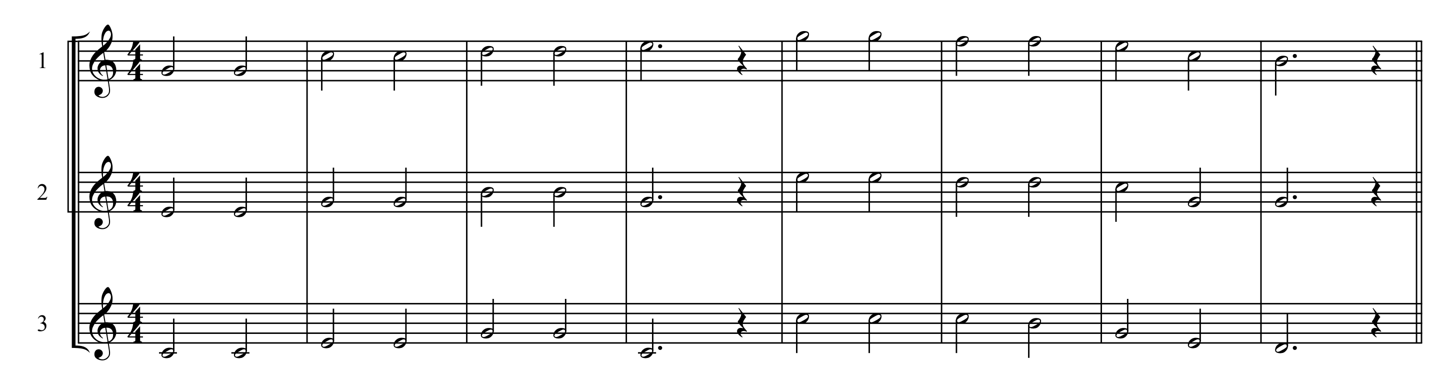


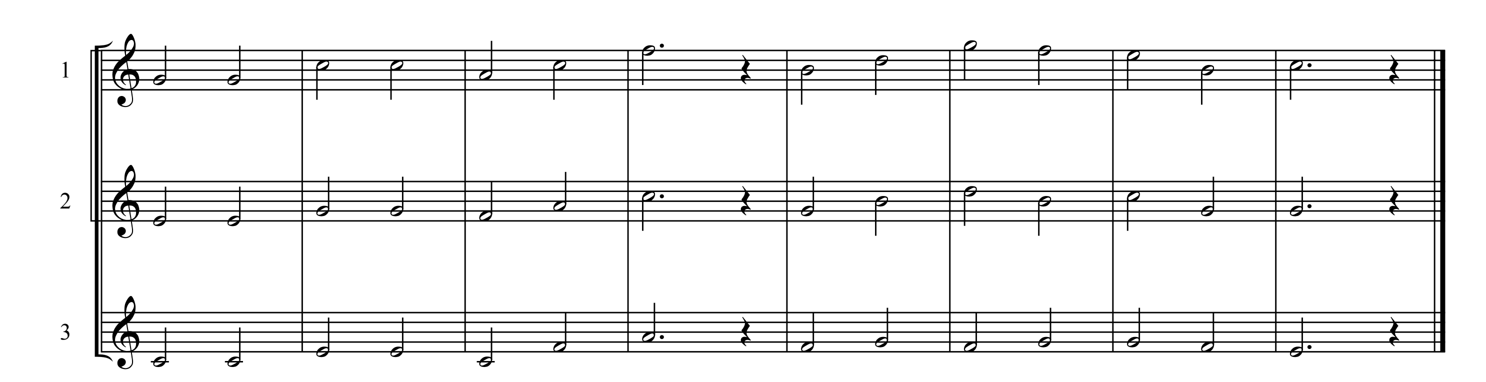
FECHA:_________________

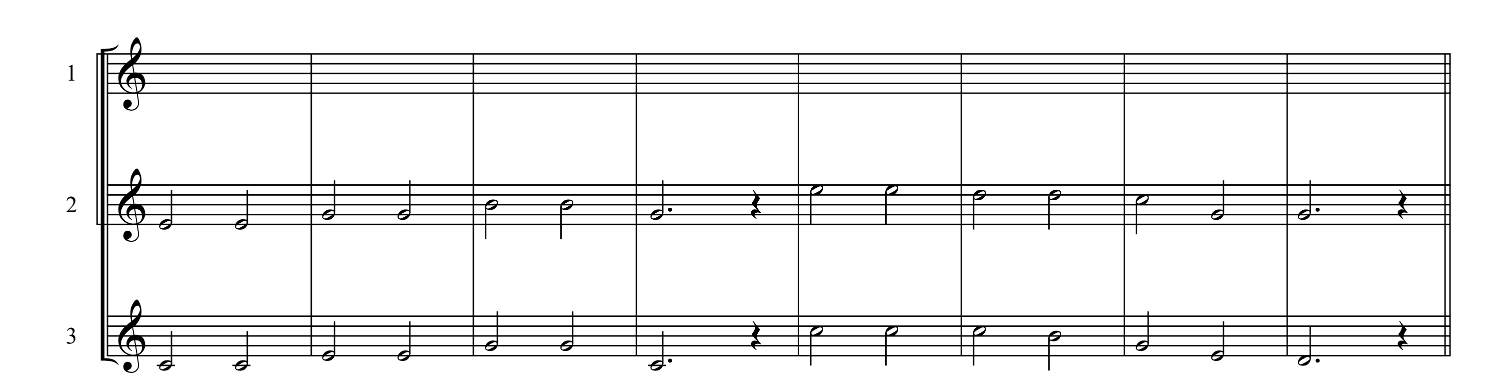
ALUMNO:____

62

SOBRE EL TEMA DADO, DESARROLLA 1 VARIACIÓN ORNAMENTAL EN SOPRANO. USANDO TODO TIPO DE ORNAMENTO Y UNICAMENTE CON CORCHEAS Y NEGRAS,









FECHA:___________________

ALUMNO:____

63

SOBRE CADA DOS COMPASES DEL SIGUIENTE EJERCICIO, BUSCA COMBINACIONES DIFERENTES DE ORNAMENTACIÓN SOBRE DOS VOCES CADA VEZ UTILIZA SOLAMENTE NOTAS DE CORCHEA Y DE NEGRA.

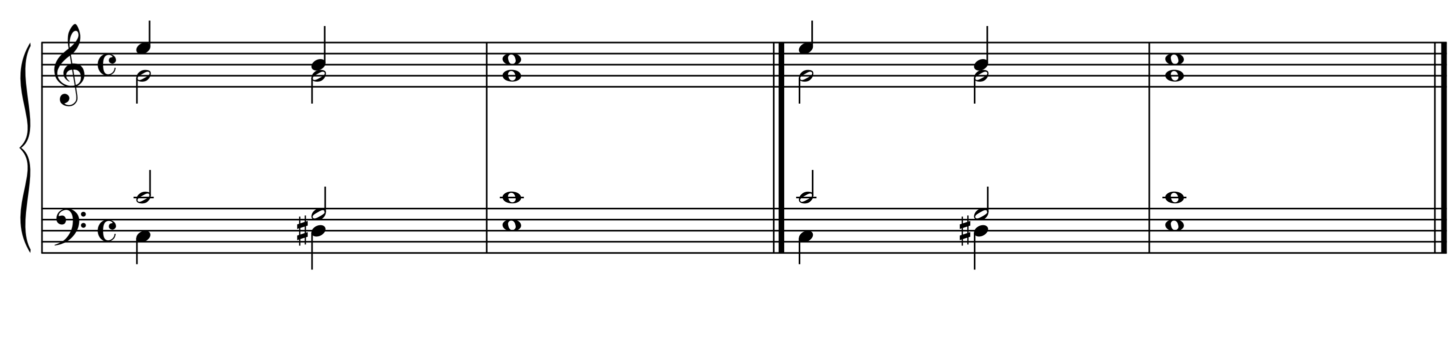


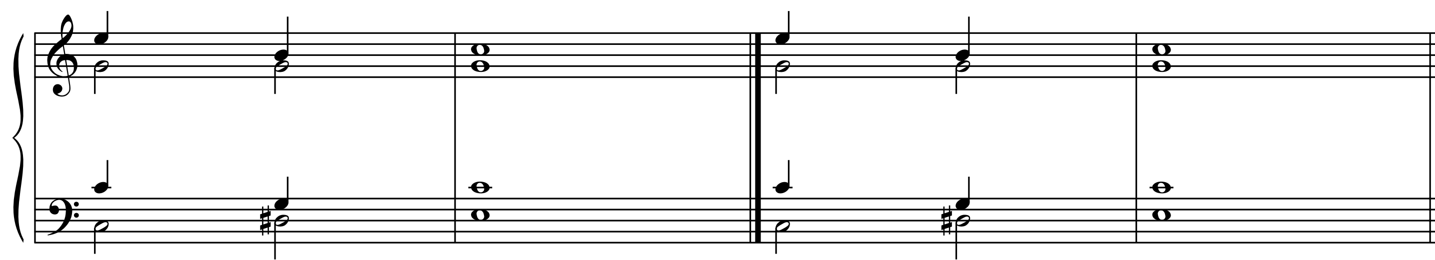
FECHA:____________________

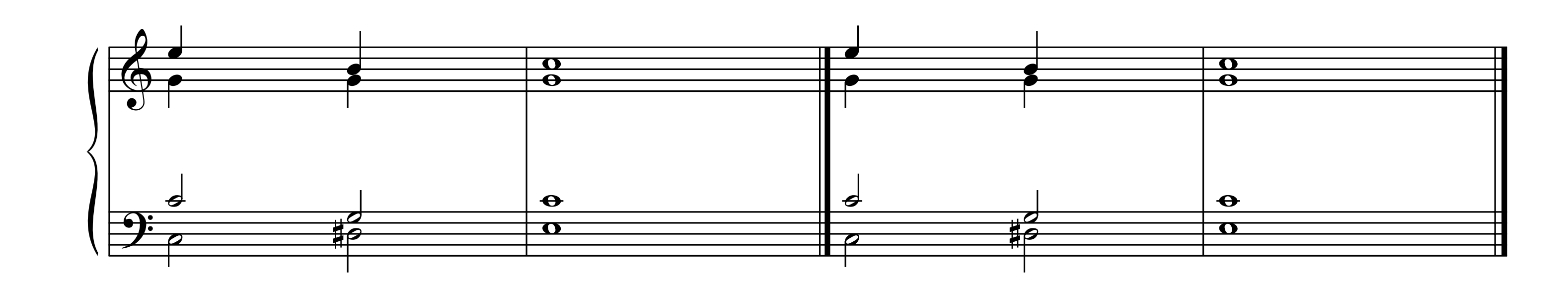
ALUMNO:____

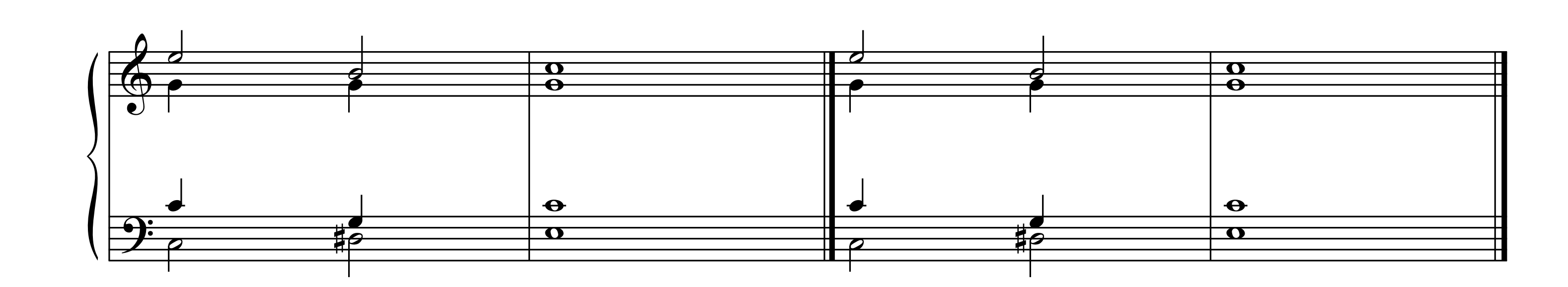
64

SOBRE CADA DOS COMPASES DEL SIGUIENTE EJERCICIO, BUSCA COMBINACIONES DIFERENTES DE ORNAMENTACIÓN SOBRE DOS VOCES CADA VEZ UTILIZA SOLAMENTE NOTAS DE CORCHEA Y DE NEGRA.





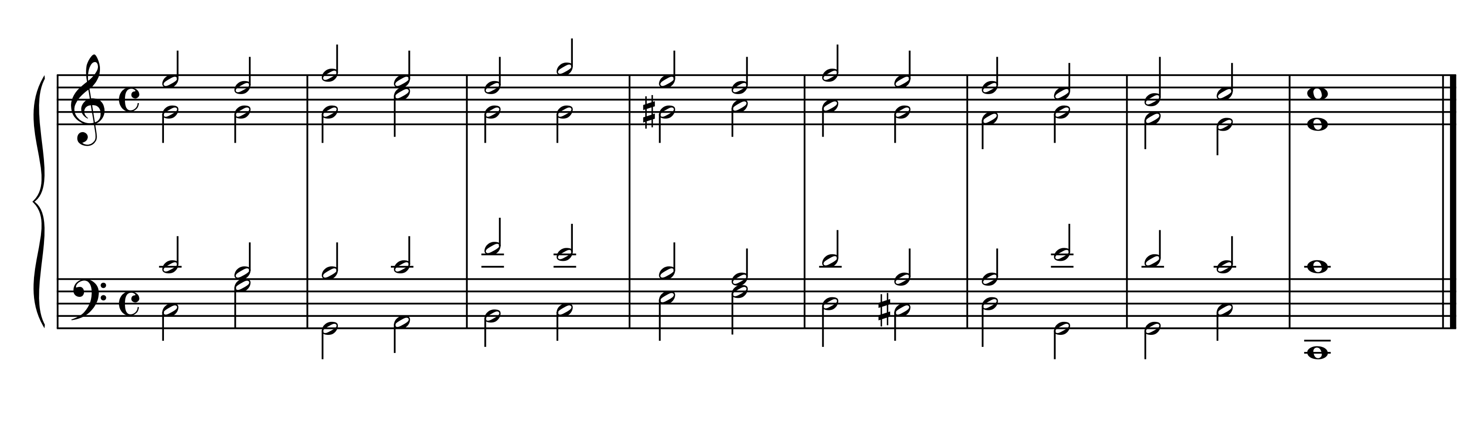




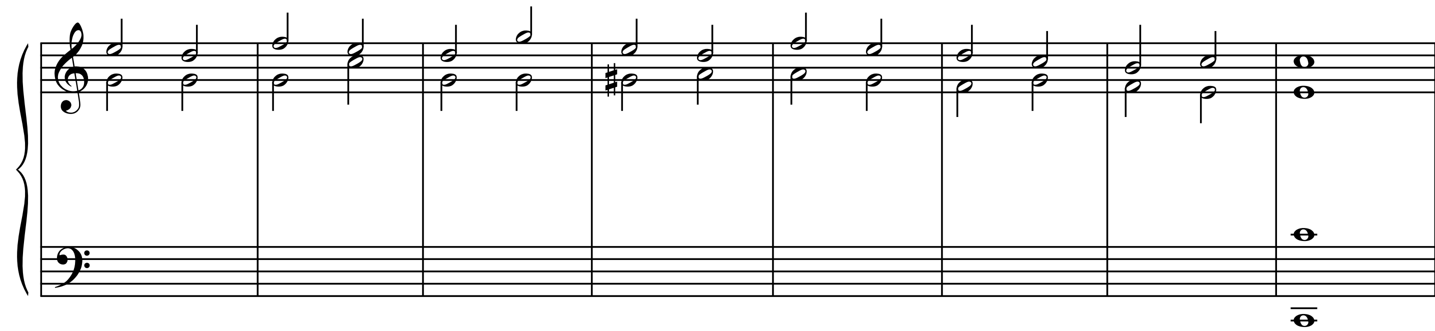
FECHA:____________________

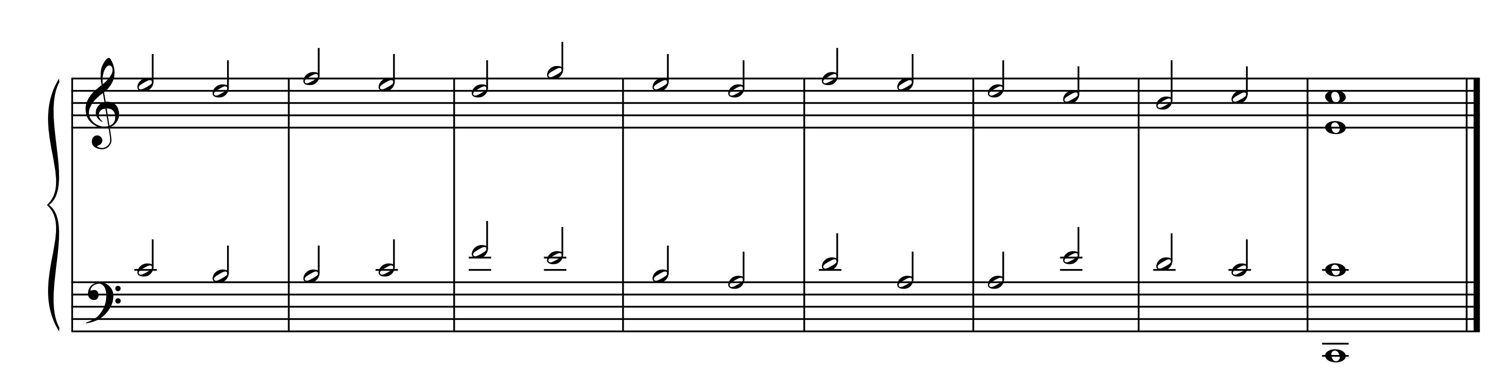
ALUMNO:____

A PARTIR DEL CORAL QUE SE MUESTRA EN EL PRIMER SISTEMA ORNAMENTA EN EL SIGUIENTE, LIBREMENTE LAS VOCES DE SOPRANO Y ALTO, EN EL TERCERO LAS VOCES DE TENOR Y BAJO Y EN EL CUARTO, LAS VOCES DE SOPRANO Y BAJO CUIDANDO DE NO COMETER NINGÚN ERROR DE CONDUCCIÓN.









FECHA:___________________

ALUMNO:____

66

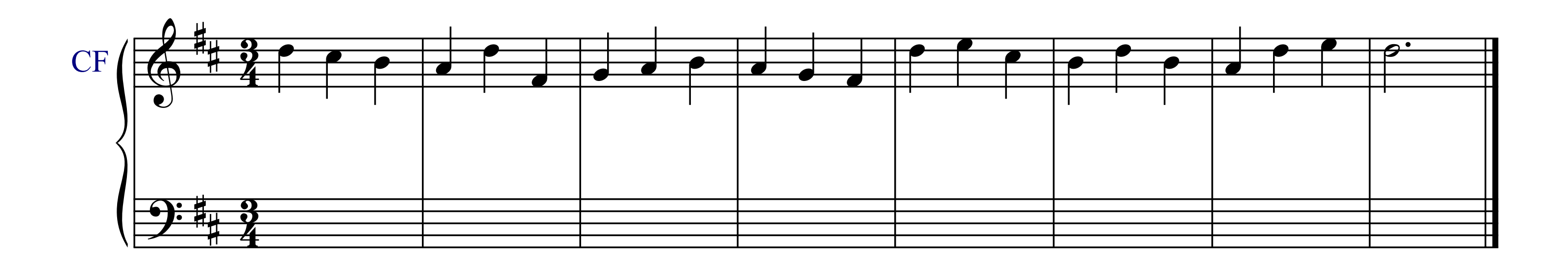
SOBRE LOS CANTUS FIRMUS DADOS , DESARROLLA 4 CONTRAPUNTOS DE 1a ESPECIE SUPERIORES BINARIOS

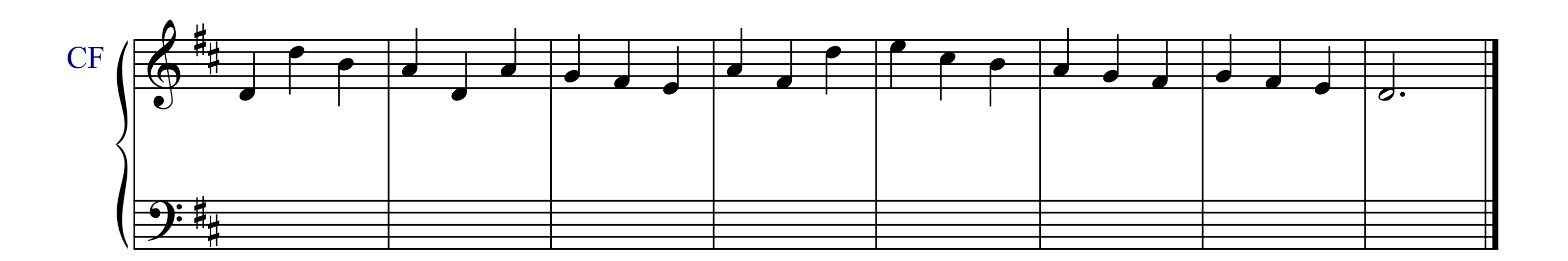


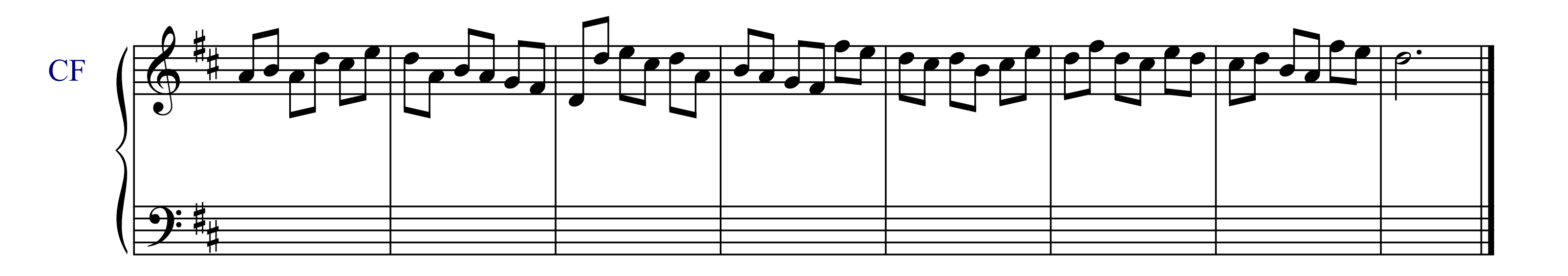
FECHA:__________________

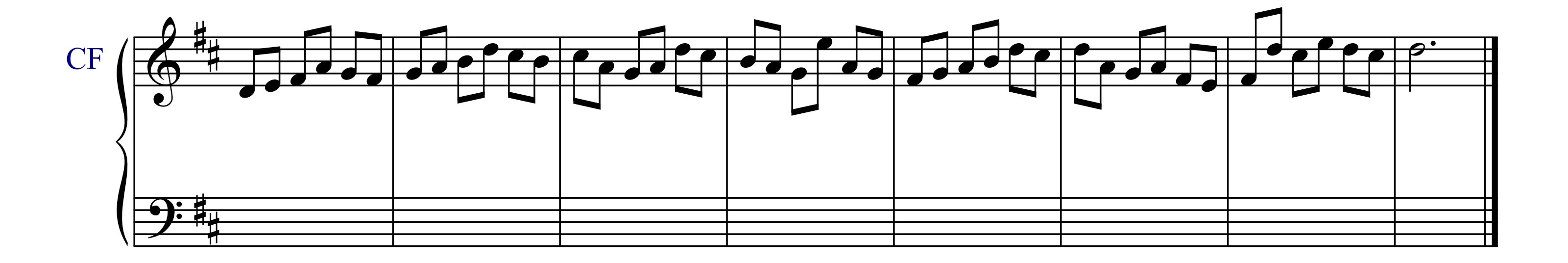
ALUMNO:____

BAJO LOS CANTUS FIRMUS DESARROLLA 4 CONTRAPUNTOS INFERIORES TERNARIOS DE 1a ESPECIE.





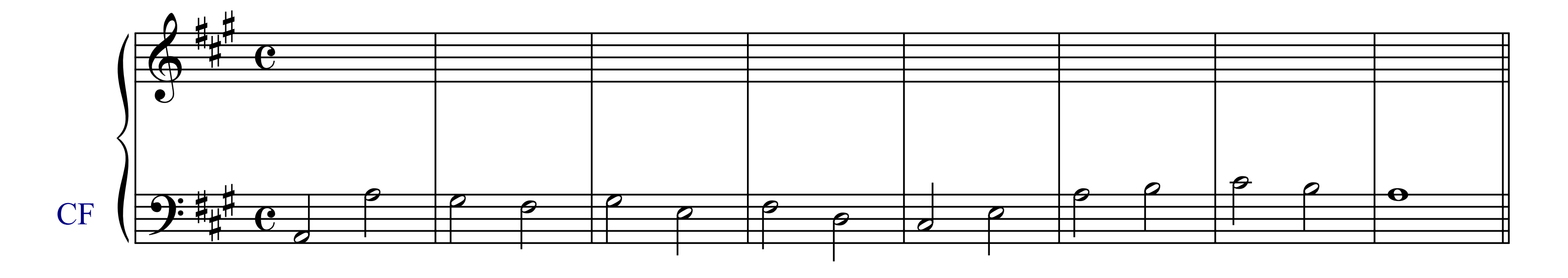




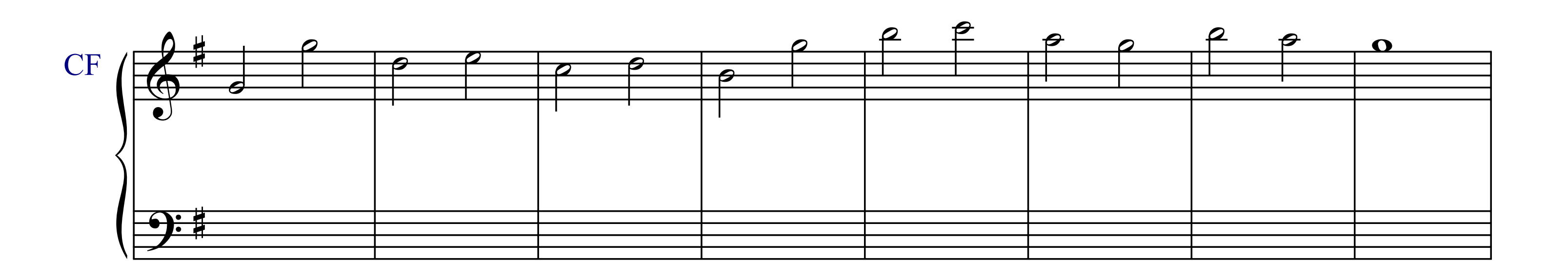
FECHA:___________________

ALUMNO:____

DESARROLLA SEGÚN EL CASO, 4 CONTRAPUNTOS SUPERIORES E INFERIORES BINARIOS DE 2a ESPECIE







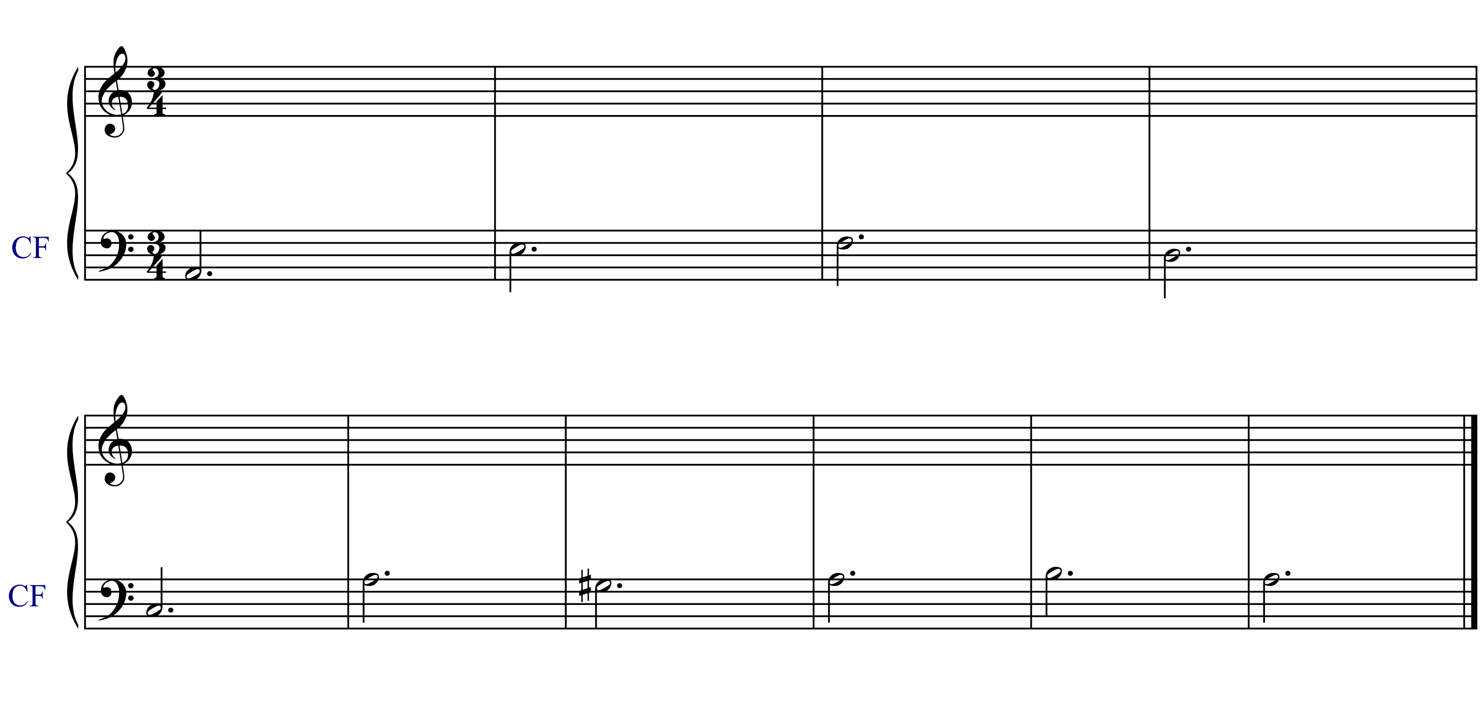


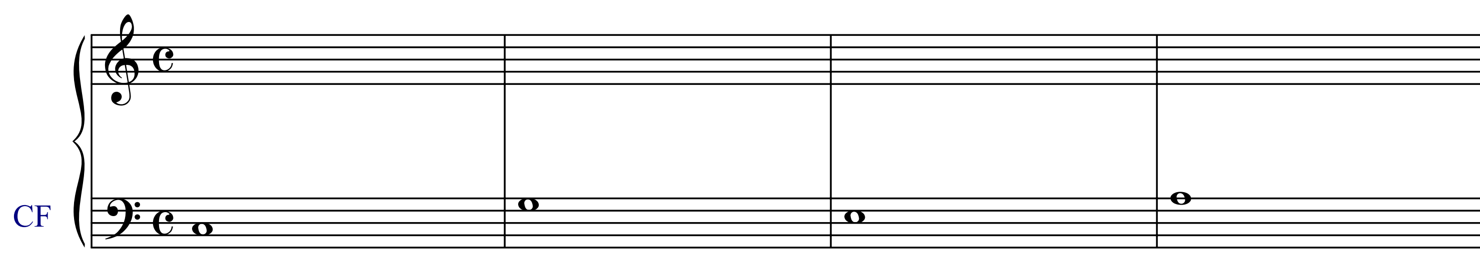
69

FECHA:____________________

ALUMNO:____

DESARROLLA DOS CONTRAPUNTOS DE 3a ESPECIE TERNARIO SUPERIOR Y BINARIO SUPERIOR SEGÚN SE INDICA





CF

70

FECHA:___________________

ALUMNO:____

DESARROLLA DOS CONTRAPUNTOS EN 5a ESPECIE (LIBRE) PRIMERO SUPERIOR Y EL SEGUNDO INFERIOR.



FECHA:___________________

ALUMNO:____

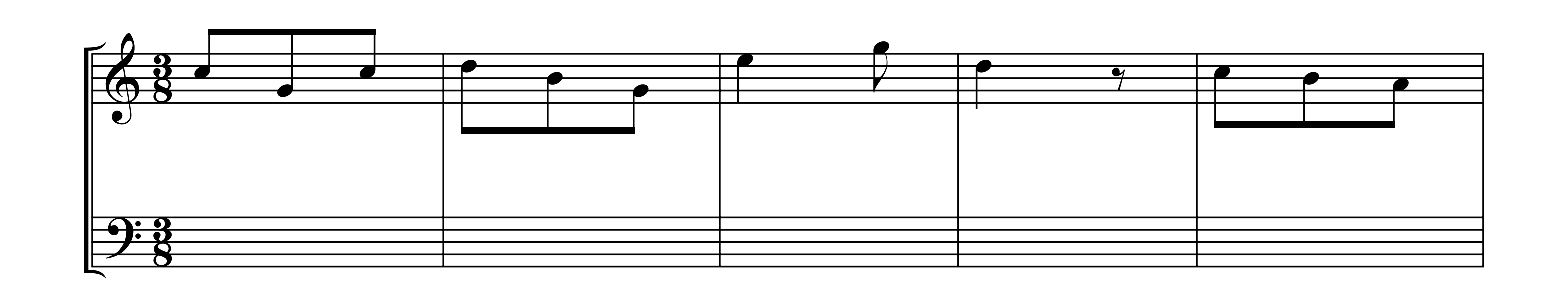
DESARROLLA DOS CONTRAPUNTOS LIBRES (5a ESPECIE) SUPERIORES BINARIOS

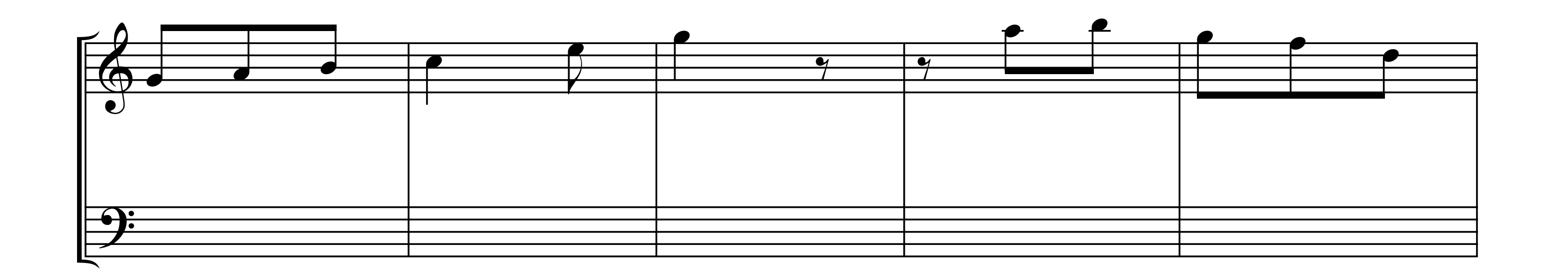


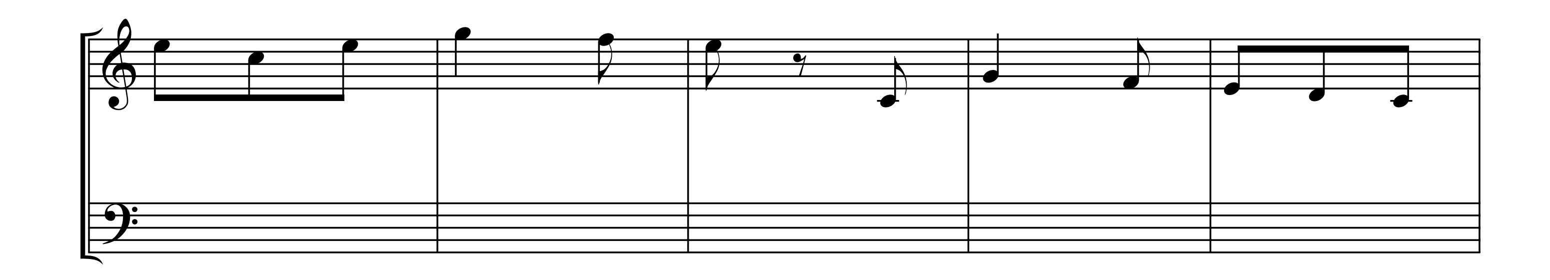
FECHA:___________________

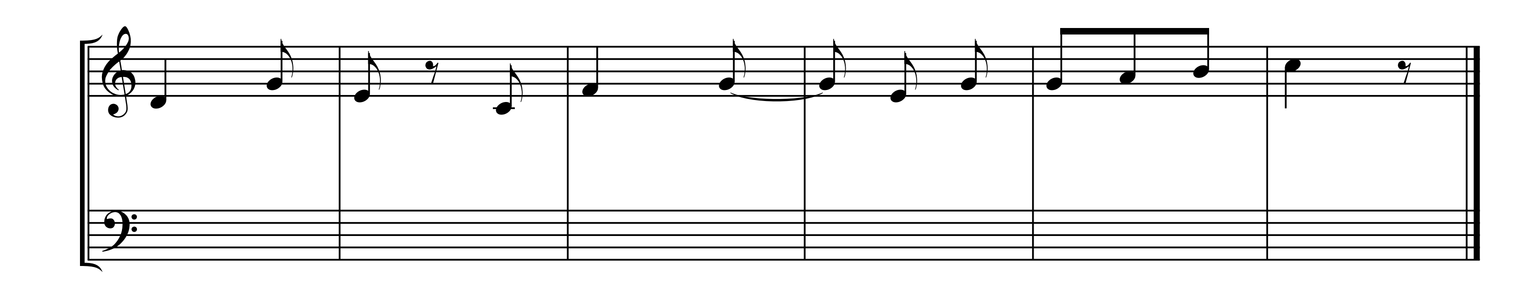
ALUMNO:____

DESARROLLA UN CONTRAPUNTO LIBRE TERNARIO INFERIOR.







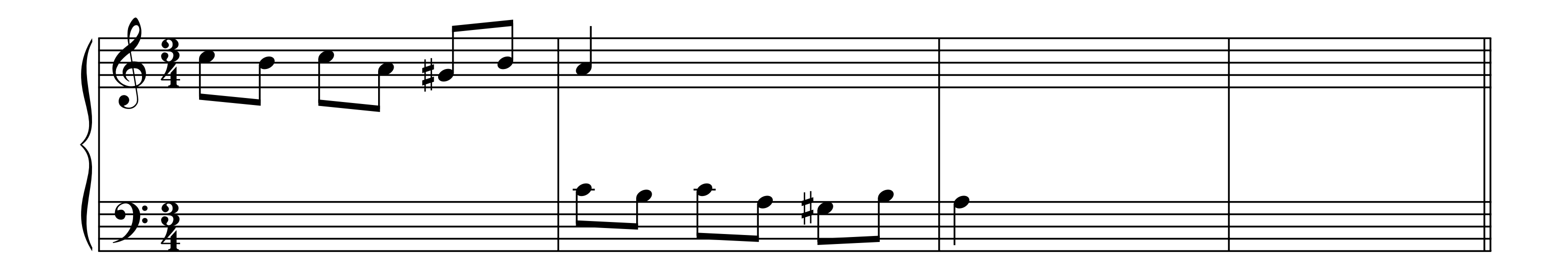


FECHA:___________________

ALUMNO:____

73

A PARTIR DE LOS MOTIVOS Y EL PERIODO PROPUESTOS, PROSIGUE CON LA IMITACIÓN CANÓNICA A LA 8va POR UN MÍNIMO DE 16 COMPASES.





FECHA:__________________

ALUMNO:____

DESARROLLA 2 CP DE 4a ESPECIE SUPERIOR E INFERIOR, CON NEGRAS SIEMPRE.





BIBLIOGRAFÍA

1. **“Modelos para estudiantes de composición”** A. Shoemberg
2. **“Como escuchar la música”** A. Copland
3. **“Tratado de armonía”** N. Rimsky-Korsakov
4. **“Armonía”** P. Hindemit
5. **“La técnica de la orquesta Moderna”** A.Casella-V. Mortari
6. **“Tratado de Armonía”** W. Píston
7. **“Tratado de orquestación”** N. Rimsky-Korsakov
8. **“Orquestación”** D. Sevesky
9. **“Apuntes de Composición**, **Armonía y Contrapunto** del Taller de estudios polifónicos” H. Hernández Medrano

